

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

# **Dialektika duchovního filmu**

*Dialectics of the spiritual cinematography*

**Duchovní aspekty filmu Zabitá neděle**

*Spiritual aspects of the film Squandered Sunday*

Bakalářská práce

Adam Kotaška

Obor: Filozofie – Filmová věda

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a v závěru jsem uvedl všechny prameny, literaturu a zdroje, ze kterých jsem čerpal.

Adam Kotaška

V Olomouci dne 3. 5. 2010

Rád bych poděkoval vedoucímu této práce, panu Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D. za všechny cenné rady k odvíjení obsahu i řešení technické stránky práce. Za neocenitelnou pomoc při exegezi biblické moudrosti Kristova „horského kázání“ a vysvětlení důležitých souvislostí velice děkuji Mgr. Pavlu Zahradníčkovi OMI, Th.D. Veronice Zýkové děkuji za to, že mi z takové dálky přivezla *Variaci na Drahomíru Vihanovou*. A Láďovi Šalátovi patří veliký dík za darovaný *Zapečetěný čas*: Ani nevíš, jak moc mi tahle skvělá knížka přišla vhod: Díky!

Každý autor si myslí, že je bůh. Každý autor má zato, že to, co vytvořil, mu patří, hlavně jemu, a že má nad tím úplnou, absolutní moc. A právě v tom se mýlí.

Mircea Dan Duta

Duchovní život, jehož neoddělitelnou součástí a zároveň jedním z nejúčinnějších prvků je umění, představuje sice komplikovaný, svou podstatou ovšem jednoduchý a snadno vysvětlitelný pohyb směrem kupředu a vzhůru. Je to pohyb, který je poznáním. Jeho formy mohou nabýt sice různých podob, ale jeho smysl a účel jsou stále stejné.

Wassily Kandinsky

## Obsah

1. Úvod	1
1.1 Zvolené téma	1
1.2 Metoda analytického postupu	6
2. Obecná teorie duchovního filmu	7
2.1 Filosofické premisy a pracovní vymezení základních pojmů	7
2.2 Tendence upomínající na duchovní film	16
2.2.1 Formální tendence	16
2.2.1.1 (1) Nejasně motivovaná konstrukce časoprostoru	16
2.2.1.2 (2) Strohý styl bez neúčelových příkras	18
2.2.1.3 (3) Silný důraz na přírodu	19
2.2.2 Obsahové tendence	20
2.2.2.1 (4) Tematizace životní neúplnosti	20
2.2.2.2 (5) Tematizace utrpení	21
2.2.2.3 (6) Náboženské či mytologické prvky	22
3. O filmu <i>Zabitá neděle</i> a jeho režisérci Drahomíře Vihanové	25
3.1 Téma filmu <i>Zabitá neděle</i>	28
3.1.1 Mezititulky	29
3.1.2 „Sisyfovský“ rozměr <i>Zabité neděle</i>	32
3.2 Symbolika tísně a uvěznění	39
3.2.1 Zvuk	40
3.2.2 Kamera	41
3.2.3 Montáž	45
3.2.4 Mizanscéna	47
3.2.5 Ostatní náležitosti	48
3.3 Tři pilíře transcendentního stylu	50
3.3.1 Každodennost	50
3.3.2 Disparita	51
3.3.3 Stáze	53
3.4 Transcendentní styl v <i>Zabité neděli</i>	54
3.4.1 Časoprostor	55
3.4.2 Rozhodná akce	58
3.4.3 Následky absence lásky	59

4. Závěr	60
5. Anotace a resumé v anglickém jazyce	61
6. Seznam citovaných filmů	62
7. Seznam pramenů	65
7.1 Filmy	65
7.2 Tiskoviny	68
7.3 Rozhovory	69
8. Seznam použité literatury	70
8.1 Tištěné zdroje	70
8.2 Elektronické zdroje	78
9. Seznam příloh	80
10. Přílohy	81
10.1 Obrazové přílohy	81
10.1.1 Filmové záběry	82
10.1.2 Výběr z dobových pramenů	88
10.2 Filmografie Drahomíry Vihanové	92
10.3 Rozhovor s Drahomírou Vihanovou o <i>Zabité neděli</i>	94

## 1. Úvod

### 1.1 Zvolené téma

Film *Zabitá neděle* jsem si zvolil zejména z toho důvodu, že jde o snímek velice opomíjený. Odborná literatura mu věnuje ve srovnání s mnoha jinými filmy domácí výroby z období šedesátých let nepoměrně málo prostoru. Z toho nejvíce se jím zabývá trojice autorů Stanislava Přádná, Zdena Škapová a Jiří Cieslar v *Démantech všednosti*. Jen stručné poznámky jsou roztroušeny v *Československé nové vlně* Petera Hameše, v kapitole o české nové vlně z *Panoramy českého filmu* a pouhá jediná zmínka se nachází v kompletním, doplněném vydání *Umlčeného filmu* Jana Žalmana, která je ze všech čtyř jmenovaných knih o československém filmu šedesátých let jako publikace o normalizačními silami „umlčených“ tendencích tématicky nejbližší kategorii „trezorové“ *Zabité neděle*. Jen jediná zmínka je k nalezení i v publikaci *Vypravěč, autor a bůh* s podtitulem *Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Jen pro úplnost dodávám, že další z rozsáhlých, tématicky spřízněných publikací, *Ostře sledované filmy* renomovaného filmového historika a kritika Antonína Liehma nepojednává o *Zabité neděli* vůbec.

Mezi rozsáhlejší zdroje informací patří profilová monografie *Drahomíra Vihanová* od Jany Hádkové, dále dvě strany, které filmu věnuje Jan Lukeš ve svých *Orgích střídmosti* a monografie *Variace na Drahomíru Vihanovou*, vydaná jako čtvrtý svazek edice *Finále* při příležitosti 23. ročníku českých filmů *Finále* v Plzni roku 2010, kde byla uvedena programová sekce *Pocta Drahomíře Vihanové* a proběhla projekce několika jejích filmů, zejména dokumentárních.

Mimo tyto zdroje se texty o *Zabité neděli* soustřeďují v kratičkých článkách odborných periodik a v dobovém tisku jak z období konce šedesátých a začátku sedmdesátých let po natočení filmu, tak z doby po jeho premiéře v dubnu roku 1990. Výběr z archivních dobových textů je přiložen k práci.

Přestože jsou její duchovní aspekty evidentní (blíže je osvětlím v následujících kapitolách), neobjevuje se o *Zabité neděli* ani jediná poznámka v desáté kapitole

*Spirituality ve filmu* Jaromíra Blažejovského, v níž si autor vytyčil cíl zmapovat fenomén duchovního filmu v české kinematografii. V této práci mám v úmyslu zmíněnou mezeru zaplnit, popsat transcendentní styl uplatněný v *Zabitě neděli*, nabídnout interpretační alternativu a zevrubnější rozbor aspektů filmu, které přímo souvisejí s transcendentním stylem (tj. hlavně náležitosti zvukové, kamerové a stříhové); přistupovat ke zvolenému filmu způsobem, který je k němu podle mého soudu tím nejvhodnějším. Ještě před tím sestavím vlastní teoretický podklad, jež zároveň ozřejmí použité pojmy a termíny.

Nezbytnou pomůckou mi budou stávající filmově teoretické práce, které se duchovním filmem zabývají. Jako hlavní zdroj poslouží *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* od Paula Schradera. Budu se snažit důsledně zohlednit i mnohé jiné teoretické práce, vycházet z nich při sestavování mé vlastní a co nejvíce pokrýt pole zájmu o duchovní film. Budou to zejména tyto: *Spiritualita ve filmu* Jaromíra Blažejovského, *Zapečetěný čas* Andreje Tarkovského, *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi* Josefa Valušiaka, *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu, A vdechl duši živou... : Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu* a *Barva granátového jablka* od Vladimíra Suchánka, *Ikonostas* Pavla Florenského a *Poznámky o kinematografu* Roberta Bressona, stejně jako *Co je to film?* od Andrého Bazina<sup>1</sup>, který formuluje teorii blízkou duchovnímu filmu především na základě Bressonova filmu *Deník venkovského faráře*, Flahertyho *Nanuka – člověka primitivního* a Wylerových *Lištiček* a *Nejlepších let našeho života*.

Blažejovského *Spiritualita ve filmu* je neopomenutelná; shrnuje a komentuje své předchůdce a nad to vytváří i užitečný systém klasifikace jejich teorií. V tom tkví její největší význam. *Zapečetěnému času* Andreje Tarkovského budu věnovat mnoho prostoru proto, že jde o teorii „kovanou ve výhni“ praxe samotné filmové

---

<sup>1</sup> Podle Andrého Bazina může určitý druh filmového realismu „fyzicky zkonkrétňovat metafyzické tvrzení, že veškerá realita je na jedné úrovni“ a stvrzovat bytí svého diváka. Proto se v této souvislosti hovoří o teorii tzv. ontologického realismu. Klíčovým prostředkem je hloubka ostroty a potlačení stříhové skladby. Bazin si všímá a oceňuje vnitrozáběrovou montáž a sklon ztotožňovat záběr se sekvencí. BAZIN, André. *Co je to film?* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979. s. 77



tvorby, kterou proto důsledně zhodnocuje. Tímto vyniká nad některými alternativními přístupy, psanými čistě z pozice diváků, byť profesionálních a erudovaných. Duchovní zkušenost na straně diváka není schopna proces vzniku duchovního filmu vysvětlit v jeho celistvosti, a tak je potřebné zohlednit mimo ni i tvůrčí zřetel. *Zapečetěný čas* je souhrnem úvah nad filmovým uměním i uměleckostí obecně, nad statutem tvůrce a neodmyslitelně i nad pozicí diváka. Kniha vznikala v průběhu dlouhého úseku autorova života. Dá se proto říci, že teoretická tvorba vznikala paralelně k Tarkovského filmové tvorbě a mezi obojím panovala značná vzájemnost.

Z vlastního rozhovoru s Drahomírou Vihanovou, jehož přepis jsem k práci přiložil, čerpám ze stejných příčin. Stanovisko autora považuji za neopomenutelný zdroj jedinečných poznatků. To stejné mohu říci o rozhovoru s Drahomírou Vihanovou v televizním pořadu *Zlatá šedesátá*, který uvádím v seznamu pramenů mezi filmy.

Největší přednost mnou preferované Schraderovy teorie krom širokého záběru z tohoto přímo vyplývá: je to její univerzalita. Teorie duchovního filmu vznikají zejména na základě okouzlení konkrétními díly konkrétních autorů. Obecné je formulováno zpravidla na bázi malého, velmi konkrétního vzorku a vzniknuvší teorie je následkem toho velmi obtížně univerzálně uplatnitelná. S touto obtíží se nejlépe vyrovnávají Vladimír Suchánek a Paul Schrader. Prvně jmenovaný tím, že zohledňuje zřetel mnoha různých konfesí a klade do souvislostí umělecká díla původem z různých náboženských a kulturních okruhů, druhý tím, že se krom podobně širokého zájmu snaží svou teorii pozvednout nad jakoukoliv z konfesí. Schrader neformuluje univerzální teorii v rovině daných systémů tím, že by mezi nimi nacházel souvislosti, on se staví mimo tuto rovinu, do nekofesní pozice, a zůstává přede vším ostatním kritikem a filmovým analytikem. Tentýž úmysl, vybudovat teorii co nejstabilněji a neuniverzálněji, mám i já. Proto jsem se rozhodl pro filosofickou platformu. Je třeba poznamenat, že účelem této práce v žádném případě není vyrovnat se obdobným snahám teoreticky podchytit fenomén duchovního filmu. Teorie není cílem, ale jen nezbytným prostředkem k pojednání filmů samotných, v tomto případě zvolené *Zabitě neděle*. Vlastní teorie, zaznamenaná ve druhé kapitole této práce, tedy bude formulována co nejstručněji.

Poněvadž jsou filmové teorie zabývající se duchovním filmem velmi rozrůzněné a často i nesystematické, neposkytují dostatečně stabilní teoretickou platformu ani pro analýzu každého konkrétního duchovního filmu, ani pro formulování vlastní teorie. Považuji za nezbytné opřít se o hlubší, staletými vývoje myšlení prověřené zdroje teoretických koncepcí o světě a postavení člověka v něm, jež nabízí filosofie. Spolu s poznatky, k nimž dospěli filmoví teoretici, mi budou podkladem pro vlastní, stručnou a nerozpornou teorii duchovního filmu, v níž si především kladu za cíl zasadit diváckou zkušenost s duchovním filmem do širšího rámce lidské zkušenosti nejen s uměleckými projevy a pokusy o poznání celku světa a touto cestou ji lépe ozřejmit. Neboť vycházím z předpokladu, který sdílím například s teoretikem a historikem umění Jindřichem Chalupeckým, podle něhož nejsou kultura a reálný svět dvě oddělené, minimálně související oblasti, nýbrž jsou vzájemně propojeny, ovlivňují se a jedna do značné míry závisí na druhé a naopak. „(Umění) bývalo vždy jejich (starých civilizací, pozn. A. K.) samozřejmou součástí; nyní je něčím samostatným, do sebe se uzavírajícím, co zůstává vůči ostatní naší civilizaci v napětí, které se sice střídavě stupňuje a zmírňuje, ale nikdy neustává. Zaslouží si proto zvláštní pozornosti: může nám ozřejmit něco důležitého o naší duchovní situaci. Nestačí tudíž pojmout je jen jako dějinnou skutečnost a uvnitř ní pak zkoumat jeho mnohé a rozmanité projevy. Dějepisci moderního umění vyvolávají iluzi, že toto umění se udržuje a pokračuje vlastní silou a že velké osobnosti, v jejichž díle můžeme dějiny umění pozorovat, jsou nositeli jeho autonomního vývoje, přispívající do něho díky individuálním schopnostem, které jsou jim vrozeny. Jestli však v naší době umění vytváří takovou oblast, která se zdá udržovat jen sama ze sebe, už to samo je teprve důsledkem zvláštního ustrojení naší doby a odtud i zvláštního osudu umění v ní. Přitom ti, kteří tuto oblast uchovávají, sami napořád přicházejí do ní z prostředí, které je jí vzdáleno: většina z nich se teprve postupem svého života a práce konvenci ustaveného už světa umění přizpůsobuje.“<sup>2</sup>

Filosofickou oporou mi bude koncepce Immanuela Kanta, jak jí znám z jeho *Prolegomen ke každé příští metafyzice, jež se bude moci stát vědou*, mimo ni také zástupci empirické tradice novověku John Locke a David Hume, náznaky

---

<sup>2</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998. s 7-8. ISBN 80-7215-050-2.

filosofických přesvědčení z uměnovědného textu Pavla Florenského *Ikonostas* a ontologické systémy Mikuláše Kusánského, Pseudo-Dionýsia Areopagity a dalších renesančních a středověkých myslitelů, o nichž píše například Pavel Floss v *Architektech křesťanského středověkého vědění* a Paul Oscar Kristeller v *Osmi filosofech italské renesance*.

Do tématu *Zabitá neděle* proniknu blíže s pomocí *Mýtu o Sisyfovi* od Alberta Camuse, jeho pojetí absurdity a souvisejících pojmů existencialismu.

Z ostatních zdrojů budu při rozboru *Zabitá neděle* využívat stejnojmennou novelu Jiřího Křenka, která byla filmu předlohou a mně poslouží ke komparaci obou děl. Faktické informace o *Zabité neděli* budu čerpat z katalogu vydaném Národním filmovým archivem *Český hraný film. IV, 1961-1970*.

Bude-li tedy druhá kapitola prací teoretickou, třetí a nejrozsáhlejší kapitolu je možno vnímat jako praktickou součást – demonstraci na konkrétním příkladě filmu *Zabitá neděle*.

## 1.2 Metoda analytického postupu

Hlavní metodologií, které se budu držet, jsou zásady a postupy hermeneutiky. Základem mi budou poznatky o hermeneutice filosofa Hanse-Georga Gadamera, jak je popsal ve svém spise *Problém dějinného vědomí*. Budu se držet předpokladů a od nich odvozených postojů, které se vyvíjely v tradici hermeneutiky literární, a které v *Úvodu do literární hermeneutiky* shrnuje a vysvětluje Peter Szondi. Třetím zdrojem o hermeneutice je *Filmová hermeneutika* Rudolfa Starého. Kniha začíná studií o hermeneutice a pokračuje velkým množstvím inspirativních recenzí filmových uměleckých děl, které hermeneutické postupy užívají a tím i prakticky demonstrují.

Hermeneutika je mimořádně příhodná vzhledem k mnou navrhované teorii, která zohledňuje formu i obsah a jejich vzájemnou závislost. Přestože budu ve své práci často dávat přednost jedné konkrétní z mnoha možných interpretací, kterou shledám lépe doloženou, respektovat budu mnohost výkladů a pamatovat budu na podmíněnost každého interpretačního úsilí.

Další metodologickou pomůckou mi bude neoformalistický přístup, značnou část práce bude totiž tvořit rozbor formálních náležitostí vybraného filmu. Vypůjčím si proto z neoformalismu terminologii, jelikož je velice srozumitelná, zaběhlá, přehledná a prověřená praxí desetiletími rozvíjené uměnovědné práce ruských formalistů první poloviny minulého století. Z toho důvodu je neoformalismus také příhodný při vypomáhání novým teoriím a metodologickým postupům, jakým je kupříkladu právě duchovní čtení filmů. Krom toho patří k přednostem neoformalismu zohlednění diváctví a na rozdíl od mnoha jiných teorií neomezuje zkoumání jen na principy filmového média samé, ale s úmyslem podchytit jeho fungování co nejcelistvěji zahrnuje ve svém zájmu také proces recepce filmových děl. Textem, o který se opírám, je stať Kristin Thompsonové jménem *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5-36. ISSN 0862-397X

## 2. Obecná teorie duchovního filmu

### 2.1 Filosofické premisy a pracovní vymezení základních pojmů

Nejzákladnějším předpokladem, na němž stojí celá následující teoretická stavba, mi je filosofická, přesněji ontologicko-epistemologická premisa existence transcendentní součásti skutečnosti, která se nachází mimo sféru lidské racionální poznatelnosti.<sup>4</sup> Lidský poznávací aparát vede při zkoumání celku světa pouze k omezeným, parciálním výsledkům. Vše to, co nespadá pod kompetence lidského poznávacího rozumu, jehož jediný zdroj elementárních dat představuje empirie, je vůči člověku přesahující, cizím slovem transcendentní. Jak napovídá poukaz na empirii<sup>5</sup>, poznatelné části spektra skutečnosti náleží atribut smyslovosti, zatímco vše nepoznatelné má mimosmyslový charakter. Není v lidských silách plně dospět k nepoznatelnému, nicméně, lze jej aproximovat přes některou z duchovních cest. Při

---

<sup>4</sup> Tento můj názor vychází z dodnes velmi vlivné filozofické tradice, na jejímž budování se největší měrou zasloužili René Descartes a Immanuel Kant. Zatímco Descartes přenesl své epistemologické teze o poznatelnosti světa, založené na introspekci a autoritě myslícího „já“, také do své dualisticky založené ontologické koncepce, Kant byl o něco později zdrženlivější a ve své filozofii zůstal u postulování propastného rozdílu na úrovni epistemologie. Nevyhnutelně ho to vedlo k negativní ontologii, kdy o světě samotném (jeho termínem: o „věci o sobě“) nemůžeme kvůli kontaminaci poznávacího aparátu apriorními dispozicemi přímo vypovídat. Další alternativní koncepci skýtá dílo jiného filozofa a teoretika umění, Pavla Florenského, který vychází z postulování dvou fundamentálně odlišných světů, viditelného a neviditelného. Florenského studie ikonopisectví mi byla velkou inspirací pro teorii o vztahu uměleckého díla a Transcendentna, viz následující odstavce kapitoly. V jeho případě je opěrným bodem pro dualistickou ontologii konkrétní konfese – cituje knihu Genesis. Nicméně, výchozí předpoklad mé práce je nejbližší Kantově koncepci. KANT, Immanuel. *Prolegomena ke každé příští metafysice, jež se bude moci stát vědou*. 2. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1992. 151 s. ISBN 80-205-0310-2.

<sup>5</sup> Odkazuji na tradici epistemologie v dějinách filozofie, počínaje mysliteli, jako byli John Locke a David Hume, pro které byl předpoklad empirie, jakožto jediného zdroje poznatků, či materiálu pro jejich formulování, základním kamenem jejich epistemologických systémů. Viz HUME, David. *Zkoumání o lidském rozumu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. 235 s. ISBN 80-205-0521-0. a LOCKE, John. *Esej o lidském rozumu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1984. 407 s. Dodnes nebylo prokázáno, že by lidská mysl disponovala předvěděním, nebo jakýmkoliv vědomostmi, které by předcházely smyslovému zakoušení vnějšího světa. Apriorní dispozice za poznatky nelze považovat. Ty souvisí spíše s transcendentálními (neplést s pojmem transcendentní) kategoriemi Immanuela Kanta a nejsou tudíž nijak v rozporu s teorií epistemologické césury.

odvolávání se na tuto přesahující oblast budu synonymně používat pojmy *transcendentní skutečnosti, transcendentní zákonitosti a transcendentní principy*.

Jedná se vlastně o z principu nedokazatelný předpoklad, že reálný časoprostor v sobě zahrnuje více ontologických rovin, přičemž některé jsou vzhledem ke schopnostem lidského rozumu „vyšší“ a obsahují hlubší, duchovní souvislosti, které nejsme schopni plně racionálně uchopovat. Svědectvím o tom jsou samotné limity lidských poznávacích schopností.

Z perspektivy člověka ve světě existuje epistemologická a duchovní antinomie<sup>6</sup>. Základní opozicí je dvojice pojmů *poznatelné – nepoznatelné*<sup>7</sup>, která se překrývá s pojmovými dvojicemi *profánní – sakrální a imanentní – transcendentní*. Ty budou dále v textu užity právě v tomto obecném významu a zaměřovat je budu s ohledem na jejich různorodé konotace. Mnohé specifické teologické výklady či filosofické koncepce rozšiřují toto chápání o další pojmové opozice. Jsou to například viditelné – neviditelné, konečné – nekonečné, pomíjivé – věčné, proměnlivé – neměnné, nedokonalé – dokonalé, materiální – duchovní, pozemské – nebeské, lidské – božské, atd. V zájmu dosažení co nejširší perspektivy zůstanu jen při základních, prvně jmenovaných pojmech, neboť východiskem by podle mého mínění neměl být jen jediný náboženský systém, ale v každém je třeba vidět zdroj inspirativních

---

<sup>6</sup> Existují různé teologické interpretace. Například Pavel Florenskij, podle jehož systému se jedná dokonce o ontologický zlom, považoval za příčinu existenci hříchu ve světě. Jak se můžeme dočíst v předmluvě Jana Láška k Florenského *Ikonostas*, „Jeho teologické práce jsou především z křesťanské filozofické apologetiky, zejména se zabýval otázkou, jakou reakci vyvolává v současnosti theodicea. Hlavní charakteristikou existence je antinomie. Ta je rovněž vlastní rozumu. Svět je porušen a hlavní příčinou toho je hřích a zlo.“ Výklad pozoruhodně souzní s biblickou zvěstí, zejména s podobanstvím o vyhnání z ráje, kde je prvotní hřích úzce spjat s poznáním; přirozeně mám na mysli porušení zákazu jíst ovoce ze stromu poznání. Viz FLORENSKIJ, Pavel Aleksandrovič. *Ikonostas*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2000. 132 s. ISBN 80-86263-13-4.

<sup>7</sup> Poznatelnou skutečností se zde míní úzký okruh všeho takového, co lze vyčerpávajícím způsobem vysvětlit jen na základě empiricky podložených, racionálních, logicky bezrozporných konstrukcí. Řeč je o poznání jevů, událostí, jejich příčin a vzájemných souvislostí. Jako nepoznatelné označuji vše, co nelze ozřejmit racionální cestou zcela, ale v nejlepší případě pouze částečně. O nepoznatelném se můžeme nanejvýše domnívat, spekulovat o něm a teoretizovat. Odpovědi na otázky po nepoznatelném nemohou nabývat žádných empiricky podložených jistot.

poznatků o vztahování se k transcendentní skutečnosti. Přesto mi bude nejčastějším zdrojem křesťanský kulturní okruh, jelikož pocházím právě z kultury, založené mimo helénský odkaz vzdělanosti také na židovsko-křesťanské tradici, která se v umění zrcadlí. Ze závazku tradice není možné se plně vyvázat a je-li předmětem zájmu dílo vzešlé z téže tradice<sup>8</sup>, je nezbytné zvláště zohlednit onen užší kulturní i duchovní kontext, poněvadž přirozeně právě ten nabízí nejprůhlednější prostředky k výkladu i formální analýze. Nicméně, závazek tradice je možné si uvědomit a následně ho podrobit reflexi, čímž se do jisté míry zabrání přílišné předpojatosti<sup>9</sup>.

Ačkoliv neexistují prostředky, jak spekulovanou césuru mezi sakrálním a profánním trvale překlenout, existují iracionální cesty, které umožňují provést částečnou demarkaci oněch vágních hranic. Nejobecněji lze tyto cesty shrnout pod pojem *duchovní zkušenost*.<sup>10</sup> Popisovaný „dotek“ profánního a sakrálního či imanentního a

---

<sup>8</sup> Právě to je případ *Zabitě neděle*. V jejím případě je sepejetí s židovsko-křesťanskou tradicí přiznané. Svědčí o tom veliké množství odkazů. Nejpatrnějším takovým odkazem jsou mezititulky s citacemi z Písma svatého, více o nich viz podkapitola 3.1.1 Mezititulky. Dále promluva kazatele na pohřbu v první scéně filmu, expozice postav v následující scéně cesty na bohoslužbu, četné vizuální připomínky křesťanského symbolu kříže a vlastně už časové situování dění na neděli, považovanou křesťany za sváteční den. Samozřejmě, nedělní den má mnohem hlubší tématické souvislosti, je to den odpočinku. Hlavní hrdina Arnošt se probouzí pozdě odpoledne, odpočinek už nepřichází v úvahu, ale ani se nenabízí žádná aktivní činnost, kterou by zbytek dne vyplnil. Nemá ani peníze, ani nikoho, kdo by mu je půjčil. Pod tíhou těchto okolností vnímá Arnošt samotný běh času negativně, čas je něčím útrpným. Teprve v tomto okamžiku si uvědomuje, že čas, v němž se odehrávají tytéž podobné události, působí spíše dojmem stojícího času (kairos).

<sup>9</sup> Před ní (v interpretačním smyslu) varuje Jaromír Blažejovský: „Avšak smysl filmů obvykle nebývá tak jednoznačný jako výzdoba kostela; interpretace se pak může stát nejen tvůrčím aktem, sugerujícím jedno z možných čtení, ale i problematickým přiblížením nábožensky původně indiferentního textu do silového pole některé z konfesí.“ In BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007, s. 16. ISBN 978-80-7325-132-1.

<sup>10</sup> Postulování duchovní zkušenosti je v přímém rozporu s učením empiriků, ke kterým se odvolávám v jedné z předchozích poznámek. Existence duchovní zkušenosti znamená, že některých poznatků může lidská mysl nabývat i mimosmyslovou cestou. Pro výklad mé teorie není podstatné zabíhat při popisu duchovní zkušenosti do přílišných detailů. Podstatný je samotný předpoklad fungování onoho neempirického spojení transcendentního s imanentním. Nicméně jako příklad uvádím několik jevů z různých náboženských tradic, nejčastěji křesťanské mystiky a židovské kabaly. Hovoří se například o extázi, transu, iluminaci či poznání sfirot. FLOSS, Pavel. *Architekti křesťanského středověkého*

transcendentního, jehož výsledkem je pociťování duchovní zkušenosti, je výsledkem působení dvou protichůdných pohybů. Prvním je pohyb sakrálního k profánnímu, zjevení posvátného, tedy ve své podstatě *hierofanie*. Druhým pohybem míním posun v opačném směru, to když se z druhé strany člověk vztahuje k posvátnému. Nezávisle na tom, který z nich je hybatelem, oba pohyby působí zpravidla současně a mimo jiné i filmové médium může fungovat jako zprostředkující činitel obou sil.<sup>11</sup> Při vzniku *duchovního filmu*<sup>12</sup> dochází k uskutečňování obou pohybů zároveň. Duchovní film je z toho důvodu jedním z prostředků duchovní zkušenosti.<sup>13</sup>

---

*vědění*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004. 444 s. ISBN 80-7021-662-X. a BOWKER, John. *Bůh a jeho proměny v dějinách náboženství*. 1. vyd. Praha: Knížní klub, 2004. 400 s. ISBN 80-242-1063-0.

<sup>11</sup> Odpovědí na otázku, proč je právě filmové umění tak příhodné k odkrývání vztahů napříč celkem skutečnosti, a tedy i vztahů mezi transcendentní doménou a tou imanentní, je jeho syntetická podstata. „Básnický obraz v uměleckém filmu však není esteticky završená skutečnost zdánlivě mimetického podobenství jsočna v souvislostech jediného uměleckého druhu. Spíše naopak. On je souvislým tokem nepřetržitě rozvíjejících a proměňujících se estetických vztahů, které se uskutečňují a trvají mimo smyslově vnímatelný časoprostor. Takto realizované vztahy vstupují do smyslově postihnutelného časoprostoru spíše sporadicky, jako mimese uskutečňující sama sebe skrze svou schopnost být sama sobě podobenstvím. Tyto významové souvztažnosti procházejí napříč koncepcemi všech uměleckých druhů bez ohledu na způsob jejich smyslově vnímatelné existence. Jestliže malířství komunikuje skrze formu a strukturu barvy, hudba pomocí tempa a harmonie, architektura tektonikou a perspektivou prostoru, atd., tak film všechny tyto výrazové prostředky zachovává v jejich původní podobě, ale navíc využívá jejich vnitřní podstatu (bytnost) k navázání takových estetických vztahů, které nelze uskutečnit mimo film. A právě tyto skryté vztahy vytvářejí komunikační síť propojující všechno do jediného významu smyslu bytí, existujícího jako spirituální vrstva estetické skutečnosti.“ SUCHÁNEK, Vladimír. Barva granátového jablka. Topografie transcendentních souřadnic filmové umělecké tvorby. In BILÍK, Petr (ed.): *Kontext(y) II. Litteraria – Theatralia – Cinematographica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica-Aesthetica* 22. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 117-118

<sup>12</sup> K rozlišení pojmů spirituální film a duchovní film, jak jej ve své knize *Spiritualita ve filmu* vytyčuje Jaromír Blažejovský, mám velké výhrady. Vztah formy a obsahu nedovoluje existenci na jedné straně spirituálního filmu, který by se k posvátnému vztahoval především stylem, a na straně druhé duchovního filmu, který by vyjadřoval duchovní hodnoty především skrze to, čím se zabývá. V uměleckém díle spolu forma a obsah sdílejí úzké sepětí. Obsah určuje formu a forma určuje obsah. Jedno bytostně závisí na druhém a naopak. Nemohou existovat samostatně či vyjadřovat odlišná témata, nýbrž jsou za všech okolností kompaktním celkem, a proto by ani neměly být pojednávány samostatně. Lze hovořit nanejvýše o rozporu formy s původní intencí autora, vyjádřené kupříkladu v jeho denících nebo v rozhovorech. Obsah filmu se nicméně volbou formálního přístupu pozměnil a nelze jej ztotožňovat s autorským záměrem, chceme-li konečnou podobu filmu vnímat a pojednávat



V nejčistší podobě funguje duchovní film jako *mystagogie* – uvedení do tajemství. Tajemstvím rozumím „bezedný“ problém, fundamentální otázku, která se dotýká nejzazších hodnot, ale člověk nedisponuje intelektem, který by byl schopen podat na ni přiměřenou odpověď. Jde nejčastěji o tajemství bytí, života, svobody, víry, lásky, utrpení, aj.

Tvůrce je inspirován vnější silou, jejíž zdroj mu uniká, protože inspirace přichází zpoza hranice mezi imanentním a transcendentním.<sup>14</sup> Není tudíž autorem ve smyslu

---

jako svébytný umělecký celek. V tomto pojetí vycházím z tradice ruských formalistů a současného neoformalismu. Odkazuji na vymezení obou pojmů viz BLAŽEJOVSKÝ, cit. 9, s. 14-15. Ve vlastní teorii klade Andrej Tarkovskij soulad formy a obsahu dokonce jako kritérium uměleckosti, když píše, že „pravdivý umělecký obraz se vždycky vyznačuje přítomností organického spojení ideje a formy. Existence formy bez myšlenky a myšlenky bez formy takový obraz ničí a odnáší ho za hranice umění.“ Je záhodno dodat, že když Tarkovskij hovoří o pravdě, nejedná se ani tak o kategorii epistemologickou, ale o etickou. Řeč je o ctnosti umělce, která se na konečné podobě filmu projevuje, o tom, zda je, anebo není věrný své inspiraci. TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2009. s. 34. ISBN 80-903678-4-4.

<sup>13</sup> V podobném duchu, jako o hierofanii a prostředku duchovní zkušenosti se Andrej Tarkovskij vyjadřuje obecně o uměleckosti: „Ve vědě stoupá lidské poznání světa po příčkách nekonečného žebříku, postupně nahrazuje jedno poznání druhým a ve jménu pravdy často jeden objev způsobuje zavržení jiného. Umělecký objev vzniká pokaždé jako nový a unikátní obraz světa, jako hieroglyf absolutní pravdy. Připomíná zjevení, je jako okamžik horoucí touhy po intuitivním pochopení všech zákonitostí světa dohromady – jeho krásy i ošklivosti, lidskosti i tvrdosti, nekonečnosti i omezenosti. Umělec je ztvárňuje a tvoří umělecký obraz – osobité zachycení absolutna. Prostřednictvím obrazu uchovává vjem nekonečna, které vyjadřuje díky ohraničení; vjemy duchovní, prostřednictvím vjemů materiálních, vjemy bez hranic pomocí omezeného poznání. Dá se říci, že umění je obecným symbolem, spojeným s absolutní duchovní pravdou, která se před námi skrývá díky našemu pozitivistickému, pragmatickému konání. [...] Umělec nám odhaluje svůj svět a nutí nás, abychom v něj buď uvěřili, anebo abychom jej odmítli jako něco nevhodného a nepřesvědčivého. Tvoří umělecký obraz a vždy překonává vlastní mysl, která se tváří v tvář citově vnímanému obrazu světa, jenž se mu jeví jako objev, projeví jako bezvýznamná. Protože mysl je krátká a obraz absolutní. Proto je možné mluvit o určitém druhu prožitku, který vlivem uměleckého díla přijímá duchovně připravený člověk, jako o čistě duchovním zážitku. Umění má vliv především na duši člověka, formuje jeho duchovní strukturu.“ TARKOVSKIJ, cit. 12, s. 44 et 48

<sup>14</sup> Hlubší vhled do tématu umělecké inspirace nabízí v příslušné kapitole své knihy o duchovních souvislostech animovaného a trikového filmu Vladimír Suchánek. Mimo jiné píše, že „inspirace je daná jednou provždy, a to v aktu stvoření. Bůh dechnutím Logu vtisknul své znamení do veškeré

svrchovaného původce díla, ale spolutvůrcem, bezděčně následujícím pravzor transcendentních zákonitostí.<sup>15</sup> Svě dílo nemá plně pod kontrolou, a proto za něj ani plně nezodpovídá. Duchovní film je pak – stejně jako jakékoliv jiné umělecké dílo – poznamenán jednak jedinečnou osobností svého tvůrce a jednak obecnějším vlivem kulturního rámce, v němž byl vytvořen a jehož je tvůrčí osobitost autora pouhou podmnožinou.<sup>16</sup> Tyto vlivy mohou transcendentní zdroj inspirace zakalit. Nezřídka ho přímo vyloučí, není-li tvůrce své inspiraci důsledně oddaný. Pohyb od sakrálního směrem k profánnímu, čili *transcendentní vliv* totožný s inspirací působí skrze subjekt, jenž se stává jeho ohniskem, a po způsobu, jakým je tímto subjektem

---

věci, která je myslitelná. Vše nese Jeho pečeť, vše o Něm zjevuje. Je to symbol. Umělec je ten, kdo toto poselství, tuto inspiraci druhotně zjevuje v těch skutečnostech, ve kterých už je prvotně a jednou provždy zjevna.“ SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... . Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Mgr. Jirí Burget, 2004. s. 26. ISBN 80-902798-6-4. Toto vysvětlení nápadně souzní s ontologickým systémem Mikuláše Kusánského, podle něhož je každičké jsoucno „zavinutím“ celku skutečnosti a tedy o ni také vypovídá, ačkoliv osobitým způsobem. Právě metafyzika Mikuláše Kusánského mi byla při formulování teorie duchovního filmu významným zdrojem zakládajících poznatků, viz dále v kapitole.

<sup>15</sup> Při této formulaci se velice nabízí srovnání s Platónovou ontologií a přihlédnout je třeba i k jeho postoji k umění, které odmítal, jakožto zkraslenou nápodobu (mimesis) už tak nedokonalé napodobeniny – materiálního světa. Ten je pro něj jen ontologicky méněcennou napodobeninou pravzorů z inteligibilního světa, „říše idejí“. Umělecká díla „jsou vzdálena na třetím místě od jsoucna“ (cit. s. 327, paginace 599a) a pravdivý obraz světa nejenže nepřinášejí, ale přímo od něj odvádějí. Podle teorie, kterou se pokouším představit, je v možnostech uměleckých druhů – a filmového především – dotknout se přímo přesahujících oblastí skutečnosti a v podobě duchovní zkušenosti tento kontakt zprostředkovat. Nejsou tedy až na třetím místě v ontologické hierarchii, ale spíše fungují jako mezičlánky mezi prvním a druhou sférou, mezi nimiž existuje rozdíl jen nahlížíme-li problém epistemologickou optikou. Mimoto, nejedná se o žádnou hierarchii. Svět sám o sobě představuji jako velice komplexní, ovšem celistvou jednotu. Pro srovnání viz PLATÓN. *Ústava*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2005. 427 s. ISBN 80-7298-142-0.

<sup>16</sup> Je nesmírně obtížné na duchovním filmu odlišit rysy, které je třeba přisoudit umělecké zdatnosti tvůrce, jeho povaze a rázovitosti domácí kultury, od těch, které zbývá chápat jako vnuknutou ideu. Nejlepší cestu, jak vyabstrahovat univerzální atributy duchovního filmu, volí Paul Schrader, neboť se soustřeďuje na stěžejní představitele duchovního filmu z různorodých kulturních tradic. Věnuje se především Jasudžiru Ozuovi, Robertu Bressonovi a Carlu Theodoru Dreyerovi, v jejichž filmech nachází po důkladném rozboru celou řadu souvislostí, které se proto stávají základem jeho teorie transcendentního stylu, která mi v této práci byla hlavním zdrojem inspirace, viz SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer* [Transcendentní styl ve filmu. Ozu Bresson, Dreyer]. 2. vyd. New York: Da Capo Press, 1988. 194 s. ISBN 0-306-80335-6.

zakoušen, se transcendentní skutečnosti náležitě odráží v díle samotném. V duchovním filmu je transcendentní vliv přetvořen na *transcendující účinek*. Zatímco transcendentní vliv má původ v nepoznatelné sféře skutečnosti a pohybuje se od sakrálního k profánnímu, transcendující účinek působí opačným pohybem. Neodkazuje již bezprostředně k transcendentní skutečnosti, ale až skrze tvůrce. Není přímým znakem posvátna, ale druhotným znakem něčí zkušenosti s posvátnem. Je imanentní a z toho důvodu jej lze podrobit také racionální analýze. Reprezentant, jež je součástí formy duchovního filmu a jehož denotátem je posvátno, budu v duchu Paula Schradera<sup>17</sup> nazývat *transcendentní styl*. Avšak rozbor duchovního filmu nemůže být nikdy úplný, neboť transcendentní styl, ačkoliv náleží do smyslové roviny skutečnosti jakožto svébytné nastavení formy hotového díla, je přesto vázán tím, k čemu se vztahuje – k nepoznatelnému a nevyslovitelnému. „Pokud kritik usiluje o extrakci tohoto stylu a jeho komponent z děl umělce, který jej vyvinul, z kultur, jež ovlivňují takovéto umělce, a z emocí, které styl nutně využívá a proměňuje, musí mít k dispozici přesné odborné postupy (a i tehdy je jeho počínání podobné snaze oddělit zvuk od vln, na nichž se přenáší).“<sup>18</sup>

Diskrepance mezi imanentním a transcendentním nemá, jak jsem již naznačil, ontologickou povahu, nýbrž epistemologickou. Svět je celistvou skutečností. To lidské rozumění světu je omezené, ale nikoliv tak, aby si nebylo s to svá vlastní omezení uvědomit. Dospívá tím pádem k pociťování čehosi odděleného, přesahujícího, zcela jiného a vyššího, k perspektivě, které se svět jeví rozpolcený mezi sakrální a profánní, jinými slovy také lidské a božské. Duchovní film je demonstrací skutečné povahy vztahu sakrálního a profánního – jejich vzájemnosti. Duchovní podstata skutečnosti se člověku zjevuje, sestupuje k němu, protože on sám je součástí propojeného celku světa a tedy rovněž svědectvím o nadřazeném transcendentním principu.<sup>19</sup> To zapřičiňuje duchovní zkušenost. Ze stejného důvodu

---

<sup>17</sup> SCHRADER, cit. 16

<sup>18</sup> Vlastní překlad citace: „If a critic hopes to extract this style and its component parts from the individual artists who employs it, from the cultures which influence those artists, and from the emotions it must use and transform, he must have some fairly precise critical tools (and even then it's like trying to separate sound from the waves it travels on).“ In SCHRADER, cit. 16, s. 4-5

<sup>19</sup> Názor, podle něhož znamená suma pravdivého poznání světa v jeho celistvosti – tedy včetně transcendentní periferie – překonání všech protikladů, zejména rozdílu mezi jednotou a mnohostí a

vnímají někteří lidé potřebu zakoušenou duchovní zkušenost vyjádřit. Pokud zůstanou věrni své inspiraci, uzavřou kruh vzájemně působících pohybů a vzniknuvší dílo bude vůči transcendentním principům reprezentativní svým stylem, který teprve náležitě uvádí do tématu duchovní povahy.

Paul Schrader volí při identifikaci transcendentního stylu velmi přísné požadavky, které výrazně zužují záběr jeho odborného zájmu. Dokonce ani dílo Carla Theodora Dreyera jeho nárokům plně nedostává. Schrader rozlišuje v rámci snahy o univerzální platnost teorie pouhé tři hlavní „pilíře“ – každodennost<sup>20</sup>, disparitu<sup>21</sup> a stázi<sup>22</sup> a důsledně zohledňuje nejen každý ze tří jednotlivých kroků, ale také to, jak se vzájemně podmiňují. Takové tvůrce, jejichž styl nepovažuje za výlučně transcendentní, Schrader poněkud upozaduje.<sup>23</sup> Mimoto, sám uznává, že může existovat více různých transcendentních stylů, přičemž jeho teorie rozeznává pouze jediný z nich<sup>24</sup>. Zároveň tvrdí, že filmy, pro které je transcendentní styl specifickým, mohou být hrubě nedoceny, nejkulí do značné míry dezinterpretovány, dokud

---

mezi sakrálním a profánním, vykrytalizoval při studiu filozofie renesančního myslitele Mikuláše Kusánského, především jeho ontologie a myšlenkových cest, kterými se přibližuje k poznání Boha. Jeho velkou inspirací byla filosofie Pseudo-Dionysia Areopagity, k jehož spisu *O mystické teologii* jsem rovněž přihlédl. DIONÝSIOS AREOPAGITA. *O mystické teologii*. In *Listy, O mystické teologii*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 167-181. ISBN 80-7298-157-9. Areopagita nepopisuje Boha ani jako poznatelného, ani nepoznatelného, nýbrž stírá tyto protiklady výrazem *hyperagnótos*, kterým ho staví nad hodnotu poznatelnosti. Mikuláš Kusánský vyvíjí podobný, ovšem propracovanější přístup, který je mi bližší. Ve spise *O učené nevědomosti* píše, že „Bůh, tato velejednoduchá jednota, tím, že existuje v jediném veškerenstvu, je jakoby následkem toho prostřednictvím veškerenstva ve všech věcech, a mnohost věcí prostřednictvím jednoho veškerenstva v Bohu.“ Vztahovat se k transcendentní skutečnosti, kterou v Kusánově filozofickém systému představuje křesťanský Bůh, znamená poznávat nemírně těsné souvislosti napříč celou jsoící skutečností, takové, že těsnější už být nemohou, neboť jde o překlenuť fundamentální dichotomie mezi jednotou a mnohostí. Citace z KUSÁNSKÝ, Mikuláš. *De docta ignorantia*. In *Mikuláš Kusánský. Život a dílo renesančního filozofa, matematika a politika*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 166. ISBN 80-7021-472-4.

<sup>20</sup> SCHRADER, cit. 16, s. 39 et 61

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 42 et 70

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 49 et 82

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 10

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 9

kritika nebude hojně využívat aparát nabízený teorií transcendentního stylu, či alternativní koncepcí<sup>25</sup>. Souhlasím s ním. Současná filmová kritika vykazuje velmi podobný nedostatek, jaký před téměř čtyřmi desítkami let pozoroval Paul Schrader. Jeho přispění by proto nemělo být upozaděováno pouhým poukazem na stáří textu. Svým významem je stále aktuální. Velké množství osobitých autorů současné světové kinematografie totiž projevuje nezávisle na sobě tendence, které nápadně korespondují s projevy transcendentního stylu, nebo poukazují na (předpokládaný) transcendentní původ reflektovaných jevů a skutečností tématicky. Šest hlavních tendencí jsem pracovníčně rozdělil podle toho, zda se týkají spíše filmové formy, či spíše obsahu, ale je záhodno připomenout, že i tendence rozeznávané za pomoci tázání se po obsahu, mají svůj původ v užití specifického stylu. Výčet to v žádném případě není úplný. Jedná se jen o ty nejpatrnější a nejsnáze popsatelné jevy.

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 5

## 2.2 Tendence upomínající na duchovní film

### 2.2.1 Formální tendence

#### 2.2.1.1 (1) Nejasně motivovaná konstrukce časoprostoru

Přesněji: nejasně motivovaná konstrukce časoprostorových souvislostí. Mním tím obecně všechny fikční filmy, u kterých nejsou zřetelné důvody, kvůli kterým tvůrci použili nestandardní chronologii syžetu<sup>26</sup>, nebo se uchýlili k fragmentaci dějových komponent a odmítají konvence pro budování kauzálních vztahů napříč dějovými součástmi. Podobné je to se snímky, v nichž nejsou zřetelné hranice snu a skutečnosti v rámci vyprávění, nebo totéž v případě hranic dílčího příběhu a rámcového příběhu. Spadají sem například také některé filmy, zařazované pod fenomén vyprázdňené narace, či tzv. „pouštní filmy“ a přirozeně také filmy retrogradní narace. Naratologie ovšem nemusí být v každém z těchto případů vyčerpávající disciplínou. Cinefilní<sup>27</sup> požitek, k němuž teorie vyprázdňené narace v posledku dospívá (kvůli nedostatku informací z narativu), nelze vždy považovat za nejzazší účel filmu. Na zkoumání obsahu se rezignuje, neboť forma samotná tomu účinně zabraňuje.<sup>28</sup> V některých případech se přehlíží účel, kterým nemusí vždy být

---

<sup>26</sup> Obvyklými důvody mohou být například dramaturgická gradace, potřeba přísně distribuovat informace o fabuli nebo třeba snaha zdůraznit významné časoprostorové vztahy.

<sup>27</sup> Problematika cinefilie je tématem jednoho z čísel časopisu Cinepur. *Cinepur*, leden 2006, roč. 14, č. 43. ISSN 1213-516X

<sup>28</sup> Efekt nejlépe opisují slova Zdeňka Holého z článku v časopisu Cinepur: „Ostatně to je jeden z příznačných rysů filmů s vyprázdňenou narací – sdělují toho tak málo, že doslovnou interpretaci dělají nemožnou a otevřenou interpretaci, kvůli "nekonečnému" významovému poli nabízenému divákovi k zaplnění, nepřiměřenou. [...] Pokud je vyprávění vyprázdňené, tak se nám nedostává informací o příčinách a následcích probíhajícího děje, v našem případě to pak především znamená, že postavy předkládané filmem jsou pro nás nepřístupné, neznáme jejich motivaci, tedy důvody – příčiny jejich jednání. [...] Kdybychom se pokusili shrnout efekt vyprázdňené narace, mohli bychom říci, že divákovi neposkytuje dostatek prostředků, aby si vytvořili příběh, a tak umožňuje připoutat jejich pozornost k samotnému pohybu filmu.“ K nalezení na webových stránkách časopisu, viz HOLÝ, Zdeněk. 2005. *Vyprázdňená narace aneb Vzrušující nejistota filmového obrazu*. [online]. [cit. 28. 03. 2010]. URL: <<http://cinepur.cz/article.php?article=838>>.

jen osobitý přístup k vyprávění nebo slepé experimentování, ale také snaha přiblížit se duchovní doméně skutečnosti svérázným užitím filmových prostředků.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Tvůrce, který svévolně nastaví nová pravidla vyjádření uměleckou cestou, ignoruje zažitá a prověřená postupy a hledá nové formy vyjádření, pochopitelně riskuje, že se výrazové vztahy jeho koncepce rozpadnou, prostředky nebudou správně komunikovat a nedají vzniknout kýženým významům. Jednodušeji řečeno: dílo nebude fungovat výrazově ani významově a svým divákům se bude jevit bezkonceptní a chaotické. Pokud se tak přesto nestane a filmové umělecké dílo přeci utvoří smysl, který diváci dokáží odečíst, i když každý podle svého subjektivního zřetele, můžeme se na základě toho domnívat, že existují daleko hlubší významové a výrazové souvislosti vlastní specifiku uměleckého druhu. Pokud se jedná přímo o film, umění jehož specifikum se odvíjí od jeho syntetické podstaty a jehož vyjadřovací prostředky jsou do značné míry dány vyjadřovacími prostředky ostatních uměleckých druhů (malířstvím, sochařstvím, hudbou, divadlem, literaturou, architekturou, fotografií, tancem, atd.), můžeme si dovolit usuzovat na hlubší souvislosti vlastní uměleckému vyjádření obecně. Zdá se proto důležité umět definovat a důsledně rozpoznávat, co je vlastně ona uměleckost. Nicméně už na základě uvědomění si existence fundamentálních vztahů a principů, plně nepostižitelných za pomoci doposud vyvinutých odborných postupů, které jsou uměleckosti vlastní a fungují v jejím rámci, nám musí být jasné, že i hodnota uměleckosti spadá do skupiny nevyčerpatelných témat – tajemství, která transcendují poznávací schopnosti člověka. Vladimír Suchánek k transcendentnímu charakteru umělecké tvorby poznamenal, že „pouze tak je možné pochopit, proč umělecká tvorba nebere ohled na logiku a přesto vše, co vznikne skrze skutečný tvůrčí proces, má výsostně logickou koncepci. Na tomto základu existuje každé vrcholné umělecké dílo.“ SUCHÁNEK, Vladimír. Barva granátového jablka. Topografie transcendentních souřadnic filmové umělecké tvorby. In BILÍK, Petr (ed.): *Kontext(y) II. Litteraria – Theatralia – Cinematographica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica-Aesthetica 22.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 119

### 2.2.1.2 (2) Strohý styl bez neúčelových příkras

Na mysli mám minimalismus na režijním poli, zejména pokud jde o některé z možností kamery, střihu nebo budování mizanscény, jež se nijak nevyklučuje s osobitostí projevu. Užití výhradně nezbytných prostředků, rezignace na budování napětí, na práci s diváckým očekáváním i snahu udržet pozornost diváků nastavením přiměřeného rytmu (ať už jde o rytmus střihový, nebo o distribuci napětí v narativu). Výjimečně sem lze zařadit i redukcionismus při vedení herců po vzoru snažení Roberta Bressona<sup>30</sup> nebo angažování neherců ze stejných pohnutek.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Bresson usiloval o eliminaci veškeré expresivity v hereckém zjevu svých „modelů“. Jednalo se o součást mnohem širšího uměleckého záměru – o snahu vnést co nejvíce nefalšované skutečnosti do uměleckého filmového obrazu, jak o tom v souladu s vlastní filmovou teorií píše André Bazin. BAZIN, André. *Co je to film?* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979. 241 s. O vedení herců se v souvislosti s Bressonovými režijními postupy zmiňují právě proto, že je nejvýraznější demonstrací onoho obecného přístupu. „My jsme komplexní. Působení herce není.“ píše ve svém komentáři Paul Schrader. SCHRADER, cit. 16, s.65. Psychologizace komplexitu ničí a odvádí obraz skutečnosti k obrazu stylizovanému, čili fiktivnímu a iluzornímu. Stejně přívlastky pak vystihují i emoce, které herec ztvárňuje, jako i emoce, které v důsledku toho pociťuje divák. Věrné emoce přináší až později celek – vnitřní uspořádání neexpresivních elementů. Jedině celek, souhrn neexpresivních součástí, může být sám o sobě expresivní. Jak napsal Andrej Tarkovskij, Bresson „chtěl zrušit hranici mezi obrazem a skutečným životem, jinými slovy, chtěl donutit samotný život, aby byl obrazný a expresivní. Žádný speciální přísun materiálu, nic strojeného, žádné viditelné a úmyslné zobecnění.“ TARKOVSKIJ, cit. 12, s. 99. Sám Robert Bresson své úsilí popsal těmito slovy: „Vytvářet neznámá měnit nebo vymýšlet osoby a věci. Znamená to upevnit nové vztahy mezi osobami a věcmi, které jsou takové, *jaké jsou*. [...] Ve směsi pravdy a lži pravda vynáší lež a lež zabraňuje věřit pravdě. Herec předstírající strach ze ztroskotání lodi na palubě skutečné lodi zmítané skutečnou bouří - nevěříme ani herci, ani lodi, ani bouři. [...] Na jevišti se hraní přidává k živé přítomnosti, pomáhá jí. Ve filmu hraní odstraňuje dokonce i zdání živé přítomnosti, zabíjí iluzi vytvořenou fotografií. [...] Uniformita a jednotnost života vynáší na povrch přirozenost a povahu vojáků. Stoj v pozoru, nehybnost všech odhaluje individuální znaky každého. [...] Pravda není ukryta v živých postavách a skutečných předmětech, které používáš. Je to ovzduší pravdy, kterého se zmocní jejich obrazy, když je uspořádáš v určitém pořadí. Naopak, ovzduší pravdy, kterého se jejich obrazy zmocní, když je uspořádáš v jistém pořadí, uděluje těmto osobám a předmětům skutečnost. [...] Žádná psychologie (která objevuje jenom to, co dokáže vysvětlit).“ BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 1998. s. 21, 25, 33, 64, 66 et 67. ISBN 80-86019-68-3. Poslední poznámka naznačuje, že psychologismus v herectví sabotuje vazby filmu na to nevysvětlitelné, na vše přesahující lidské poznávací schopnosti. A obecně umělá strojenost způsobuje nedůvěryhodnost nejen použitého strojeného prostředku, ale přímo celku. Velmi zajímavé je srovnání



### 2.2.1.3 (3) Silný důraz na přírodu

Přírodní svět se působením některých tvůrců mění ve filmovém obraze v prostředek metafyzické symboliky, ačkoliv zároveň nepřestává referovat ke konkrétní hmotné součásti přírodního světa. Někteří filmaři používají velice podobným způsobem i umělé výtvary člověka, zejména architekturu, a jiní syntetizují obě možnosti ve specifickém stylu zobrazení životního prostředí člověka – celku krajiny a spájí v něm přírodní charakteristiky s rázovitostí lidských sídel. Cílem je odkrývání svědectví přírody o světě, civilizaci a člověku.

---

s teorií, kterou můžeme vystopovat u Alfreda Hitchcocka, který jako kdyby naopak považoval skutečnost za natolik rozmanitou a často absurdní, že použít ji autenticky ve filmu by v divákovi bez téže unikátní zkušenosti se skutečnou abnormalitou vyvolalo nedůvěru, pocit umělosti, smyšlenosti a znamenalo by odmítnutí filmu diváky. Hitchcock tak naopak nepřímou nabádá ke stylizaci příliš vyčnívajících, výrazných prvků ve skutečnosti, k intelektuálnímu „zaoblování ostrých hran“ do přijatelnějších, méně excesivních, ovšem umělých podob. Píše: „[...] Nemusí být pokaždé vhodné mít ve filmu postavu nebo situaci, jejíž autentičnost můžete dokázat, kterou jste sám viděl nebo dokonce sám prožil. Dáte něco takového do filmu a jste si naprosto jist sám sebou, protože můžete říkat: „To je pravda, to jsem viděl,“ zkrátka můžete říkat co chcete, ale to ještě neznamena, že to diváci a kritici musí přijmout. Jsme tedy u dobře známé věci: pravda předstihuje myšlenku. Dobře jsem znal takového divného lakomce, poustevníka, někoho jako byli bratři Collierové, které objevili na Páté avenue [...]. Znal jsem takový případ, ale nebylo možné něco takového dát do filmu, protože bych sice mohl říkat, že jsem toho člověka znal, ale diváci by mi stejně nevěřili.“ HITCHCOCK, Alfred – TRUFFAUT, François. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1987. s. 116-117. př. Ljubomír Oliva

<sup>31</sup> V této souvislosti zvláště vyniká dílo režiséra amerického původu tvořícího ve Francii, Eugèna Greena. Bressonovu metodu vedení herců dodržuje ve svých filmech mimořádně důsledně a ve svém osobitém autorském projevu ji dále modifikuje. Tentýž styl vykazují například jeho filmy *Toutes les nuits* (2001), *Le monde vivant* (2003), *Le pont des Arts* (2004) a *Les signes* (2003).

## **2.2.2 Obsahové tendence**

### **2.2.2.1 (4) Tematizace životní neúplnosti**

Také se dá mluvit o nenaplněnosti života, neúplnosti zakoušené zkušenosti či povědomí o něčem, co v lidském životě schází a není to dosažitelné. Řadím sem i pocit nostalgie nad čímsi nenávratně ztraceným.

### 2.2.2.2 (5) Tematizace utrpení

Na mysli mám utrpení, které je nezasloužené a nevyhnutelné, nelze se s ním definitivně vyrovnat a postavám nezbyvá než bolestivý úděl přijímat a pokorně snášet.

U obou těchto obdobných obsahových tendencí témata samotná zjevně odkazují mimo doménu, ve které jsou pojednávána. Prvotní hybatelé událostí nejsou přítomny. Zdroje jejich duševních stavů nejsou známy ani postavám, které je zakoušejí. Hlavní příčiny a vlivy nelze rozkrýt, protože nepocházejí z oblasti sociokulturních vztahů a nemají původ ani v psychologickém nastavení postav. Jejich duševní stavy tyto zdroje nanejvýše odrážejí a reagují na ně. Analýza, která vnímá každé zobrazení jako doslovné a konkrétní, nedokáže systém kauzálních vztahů ozřejmit. Jedině pokud zvolíme jiný analytický přístup, pracující s předpokladem skladby obrazů dle poetické metody tvorby a zohledňující jejich možnou symbolickou a duchovní hodnotu, máme naději dopátrat se uspokojivého výsledku, i kdyby ne definitivního, jelikož ten je při interpretaci duchovního filmu principiálně vyloučený. Někdy může být intenzivní životní neúplnost zároveň i utrpením. Obě témata k sobě mají velmi blízko a mohou se překrývat.

### 2.2.2.3 (6) Náboženské či mytologické prvky

Vypomáhá-li si tvůrce náboženskými prvky, nebo aspekty, vzory či konkrétními prvky mytologií, spjatých s duchovností svou alegorickou podstatou, může to poukazovat na mnoho různých možností. Aspekty mohou být funkční součástí motivace zcela nesouvisející se snahami o vyjádření transcendentní skutečnosti a mohou být přítomny třeba i díky imperativu autentičnosti, když filmař usiluje o realismus a ony jsou neoddělitelnou součástí prostředí, které by rád vyobrazil. Mimo tyto možnosti mohou poukazovat i na úsilí o numinózní hodnotu díla.

Vyjmenované charakteristiky se vyskytují například v různých filmech režisérů z následujícího výčtu. Ke každému jsem uvedl vždy jeden, pokud možno nejrepresentativnější snímek z filmografie vybraného autora, nicméně neplatí vždy, že snímek odráží všechny charakteristiky, které čísla v závorkách přisuzují tvůrci. Tato čísla za názvy filmů odkazují na konkrétní tendence, jak jsou také v závorkách číslovány výše v názvech podkapitol jednotlivých tendencí:

Lisandro Alonso – *Liverpool* (1,2,3,4); Matthew Barney – filmy pětidílného cyklu *Cremaster 1*, *Cremaster 2*, *Cremaster 3*, *Cremaster 4* a *Cremaster 5*<sup>32</sup> (1,2,6); Bertrand Bonello – *De la guerre* (1,3,4); Albertina Carri – *Vzteky* (2,3,5); Nuri Bilge Ceylan – *Üç maymun* (5); Pedro Costa – *Juventude Em Marcha* (1,2,3,4); Jean-Pierre a Luc Dardennovi – *Rosetta* (2,5); Claire Denis – *Beau travail* (1,2,3,4,5); Bruno Dumont – *Hadewijch – mezi Kristem a Alláhem* (1,2,3,4,5,6); Atom Egoyan – *Adoration* (1,4,6); Benedek Fliegauf – *Tejút* (1,5); Philippe Garrel – *Le Lit de la vierge* (1,2,6); Aleksej German ml. – *Bumaznyj soldat* (1,3,4); Philippe Grandrieux – *La Vie nouvelle* (1,5); Eugène Green – *Le Pont des Arts* (1,2,4,5); José Luis Guerín – *En la ciudad de Sylvia* (2,3,4); Michael Haneke – *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1,2,4,5); Todd Haynes – *Safe* (1,4,5); Jódži Jamada – *Skryté ostrží* (2,3,4,5); Semih Kaplanoglu – *Süt* (1,2,3,4,5); Aki Kaurismäki – *Světla v soumraku* (2,4,5); Masahiro Kobajaši – *Ai no yokan* (2,4,5); Jens Lien – *Den*

---

<sup>32</sup> Ačkoliv jsem si předsevzal zmínit u každého z tvůrců jen jediný film, na tomto místě jich uvádím hned pět, jelikož Barneyho pentalogii vnímám jako jednotné, celistvé dílo tématicky propojených komponent – jednotlivých filmů, které mají hned dva směry vývoje; jeden sleduje chronologii vzniku, druhý pořadí zamýšlené autorem, osobitým koncepčním umělcem Matthewem Barneyem.

*Brysomme mannen* (1,2,4); David Lynch – *Inland Empire* (1,4); Lucrecia Martel – *La Mujer sin cabeza* (2,5); Gaspard Noé – *Zvrácený* (1,4,5); György Pálfi – *Nem vagyok a barátod* (1,4); Rodrigo Plá – *Vnitřní poušť* (4,6); Ulrich Seidl – *Import/Export* (1,2,4,5); Albert Serra – *Honor de cavalleria* (2,3,6); Paul Schrader – *Okamžik vzkříšení* (2,5,6); Alexander Sokurov – *Dny zatmění* (2,3,4); Paolo Sorrentino – *Le conseguenze dell'amore* (1,2,4,5); Ming-liang Tsai – *Tianqiao bu jianle Taiwan* (1,2,3,4,5); Apichatpong Weerasethakul – *Sud sanaeha* (2,3,4,5,6)<sup>33</sup>

Jedná se jen o hrubé pracovní rozdělení, jelikož ve filmech samotných spolu jednotlivé tendence často velmi úzce souvisejí a tvoří „mapu“ transcendentujících účinků, které by bylo možné teoreticky podchytit jako transcendentální styl. Ačkoliv v některých případech může být jejich výskyt dán prostou shodou okolností, už jejich spřízněnost je dobrý důvodem předpokládat úzkou spřízněnost i mezi filmy, které je v sobě zahrnují, a autory, kteří tyto postupy nezávisle na sobě vyvinuli a dále ve své tvorbě rozvíjejí. Čím více oněch tendencí nalezneme roztroušeno ve filmografiích určitých režisérů, tím spíše bychom měli věnovat pozornost právě těmto uměleckým osobnostem. Jen stěží se jedná o náhodnou shodu okolností. Přesto může existovat plnohodnotný duchovní film, který se soustřeďuje jen na jedinou z možností. Typickým příkladem je norskooislandský snímek *Den brysomme mannen*, tematizující neúplnost sterilního moderního světa a života v něm.

---

<sup>33</sup> O zmíněných filmech a režisérech je nouze o literaturu v češtině. Zejména se jedná o snímky „festivalové“ a některé informace o nich jsou proto dostupné například v katalogích filmových festivalů, které uvádím v seznamu literatury. Jmenované režiséry je povětšinou možno charakterizovat jako svérázné, osobité autorské osobnosti, nezávislé tvůrce a *auteursy*. Formální a obsahové souvislosti, které v jejich filmografiích nacházím, nejsou už z těchto důvodů produktem jakési jednotné, alternativní normy, která funguje nad rámcem národnostních kinematografií v opozici k tendencím diktovaným mainstreamem. Jaromír Blažejovský podává své vysvětlení, proč se transcendentní styl projevuje zejména a takřka výhradně u osobitých autorů těmito slovy: „[...] Povětšinou operujeme na území tzv. uměleckého, přesněji autorského filmu. Je tomu tak proto, že spirituální filmy bývají zpravidla výsledkem velmi individuálního tvůrčího gesta; proto je lze až na výjimky komentovat i jako specifickou odrůdu filmů uměleckých.“ Klíčovým slovem je individualita. Výsostně individuální je i víra a vztah k Transcendentnu. A jedině skrze individuální vklad jsou přenositelné do výrazu uměleckého média. BLAŽEJOVSKÝ, cit. 9, s. 18

Podstatné je, že transcendentní styl samotný je univerzální, kulturně nepodmíněný. Každé filmové dílo je ovšem do značné míry určeno kulturním prostředím, které ji dalo vzniknout. Proto je téměř nemožné vymežit transcendentní styl zcela jednoznačně, zformulovat přesný teoretický popis – jakýsi invariantní model transcendentního stylu. Jde o příliš abstraktní fenomén.

### 3. O filmu *Zabitá neděle* a jeho režisérci Drahomíře Vihanové

*Zabitá neděle* je adaptací novely Jiřího Křenka, který se podílel i na tvorbě scénáře, a celovečerním debutem režisérky Drahomíry Vihanové. Záhy po svém dokončení na sklonku roku 1969 putoval snímek do trezoru a premiéry se dočkal až po více než dvaceti letech, v dubnu roku 1990. Drahomíra Vihanová se kvůli nevyslovenému zákazů činnosti v oboru věnovala mezi těmito léty dokumentárnímu filmu a dosáhla na tomto poli značných úspěchů. Abych jmenoval ty dokumentární filmy, které jsem měl já sám příležitost vidět, jsou jimi *Hledání* (1979), portrét režiséra Františka Vláčila o nutkové potřebě tvůrce realizovat svou tvůrčí vizi a o uspokojení i bolesti, které se s ní neodlučitelně pojí, odevzdá-li se jí tvůrce plně<sup>34</sup>; poté *Variace na téma „hledání tvaru“* (1986), portrét klavírního mistra Františka Raucha; *Dukovany – vroucí kotel* (1987), dokumentující životní prostor závodní kuchyně jaderné elektrárny a mezilidské vztahy, které v něm fungují; *Za oknem...* (1988) o životě a smrti v ženském domově důchodců v Počátkách a o lidské důstojnosti; *Proměny přítelkyně Evy* (1990), film o osobních trápeních, které stojí v pozadí velkého pěveckého nadání Evy Olmerové; a *Denně předstupuji před tvou tvář...* (1992) na téma činnosti a pokory jedince proti zmaru dějin.<sup>35</sup>

Velký časový rozestup mezi vznikem a prvním veřejným promítáním *Zabité neděle* byl patrně příčinou jejího chladného přijetí porevolučními diváky. Její autorce se ovšem otevřela cesta zpět k hranému filmu a od té doby natočila *Pevnost* (1994), v níž pokračuje v rozvíjení témat, započatých již v *Zabité neděli*, a *Zprávu o putování studentů Petra a Jakuba* (2000), film o svědomí, o světském právu a skutečné spravedlnosti a o hodnotě vztahu na mezilidské i mezikulturní úrovni, který podobně jako důležitost hodnot svobody a smyslu lidského žití v *Zabité neděli* a *Pevnosti* demonstruje skrze vizi neblahých důsledků jeho nepřítomnosti,

---

<sup>34</sup> Drahomíra Vihanová prohlásila o Františku Vláčilovi, že byl pro ni „nepřekonatelným vzorem v usilovnosti, jak realizovat svou uměleckou představu. Jak člověk zhmotňuje své vidění, jak musí stát za svým a nemá od své představy ustupovat.“ LUKEŠ, Jan – LUKEŠOVÁ, Ivana (eds.). *Variace na Drahomíru Vihanovou*. 1. vyd. Plzeň. Dominik centrum, s. r. o., 2010. s. 15

<sup>35</sup> Filmy jsem měl příležitost zhlédnout na DVD přiloženém k publikaci *Variace na Drahomíru Vihanovou*, vydané na Festivalu českých filmů Finále v roce 2010. V té jsem se částečně inspiroval také u krátkých popisů obsahů jednotlivých dokumentárních snímků.

nedostatku nebo porušení, jedním slovem privace. V současnosti působí Drahomíra Vihanová jako profesorka na FAMU při katedře stříhové skladby.

*Zabitá neděle* vypráví o nadporučíku Arnoštovi (hraje Ivan Palúch, postsynchrony Bořivoj Navrátil) a sleduje jeho prožívání posledního dne jeho neutěšeného života, faktické události onoho dne, jako i představy a vzpomínky, které Arnoštovi během dne přicházejí na mysl a odkrývají divákovi jeho osobnost. V retrospektivním prologu, na pohřbu matky, se setkává s dívkou, kterou kdysi miloval a nyní slouží daleko od ní, v Josefově, kde střeží vojenské objekty, opíjí se v místní hospodě, kde jako číšnice pracuje jeho nová milenka Marie (Míla Myslíková). K ní se ovšem často chová hrubě a sprostě. Marie je v jeho očích jen náhradou za první milou, která se mu zjevuje i ve vzpomínkách na milování s druhou ženou. Ženský element v jeho životě představuje do třetice také holčička Ingrid (Irena Boleslavská) z domu, ve kterém bydlí. Jen v její společnosti se odvažuje projevit a je schopný být na okamžik šťastný. Také často vzpomíná na přítele Ivana (Petr Skarke), se kterým před jeho převelením trávil čas bláznivými hrami a cvičením střelby. Na začátku osudného dne se probouzí žíznlivý, bez peněz a bez vyhlídky nějaké sehnat. Ve vojenském prostoru zadrží spolu s podřízeným přezdívaným Grizzly (František Nechyba) dvě opalující se dívky a nutí je sepisovat s ním protokol. Jedna z nich mu vše otevřeně vyčte a do očí mu řekne, že je zlý člověk. Následně jde Arnošt po své službě do hospody, kde se znovu opije a křičí na Marii jen kvůli koruně a padesáti haléřům, které dříve slíbil malé Ingrid. Po pozdně nočním návratu do svého pokoje se zastřelí.

„Jiří Křenek napsal příběh tragického životního pocitu a tragického konce důstojníka Arnošta podle skutečné události. Jeho povídka je psychologickou sondou do duše člověka, který nedohlédne na svůj životní obzor a jehož život tak ztratil smysl. Vihanové však jde ve filmu o víc než jen o svědectví citového a fyzického úpadku jednoho vojáka socialistické armády. Posunula (díky filmovému výrazu) jeho pád do obecné roviny a chopila se příběhu jako příležitosti k vyjádření existenciálních pocitů člověka druhé poloviny dvacátého století. Skutečnost povídky a skutečnost filmu je odlišná v míře, v níž se rozcházejí verbální a vizuální popis. Vihanová měla možnost obohatit Arnoštův prožitek o vnější vizuální rozměr



absurdního prostředí a v průsečíku atmosféry místa, situace a pocitů jedince povýšila svůj film na metaforu o odcizení.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> HÁDKOVÁ, Jana. *Drahomíra Vihanová*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 9. ISBN 80-7004-069-6

### 3.1 Téma filmu *Zabitá neděle*

*„Především je nutné pochopit, co nám chce autor říci, a teprve v této souvislosti můžeme vysvětlit proč použil tuto nebo jinou formu.“<sup>37</sup>*

Při snaze přiblížit se tématu, tohoto „pojiva“ v systému skladby výrazových a významových prostředků filmu a jednotícího principu, je nezbytné přihlížet zároveň k obsahu – systému vztahů významů a hodnot, jak jsou přítomny v příběhu, a zároveň k formě – systému vztahů významů a hodnot, jak je vyjadřují významotvorné umělecké prostředky filmového média. Na obojí je třeba brát zřetel současně a pokoušet se identifikovat vzorce významů, jež se nacházejí v průniku obou rovin.

---

<sup>37</sup> TARKOVSKIJ, cit. 12, s. 104

### 3.1.1 Mezititulky

V různých částech filmu jsou rozprostřeny čtyři mezititulky s citacemi<sup>38</sup>. Mimo to, že tvoří kontrast v rytmické skladbě scén retrospektivních a snových a scén zachycujících aktuální prožívání jednoho konkrétního nedělního dne, slouží také jako výstižný komentář duševního stavu hrdiny, a proto jsou i cennými záchytnými body na cestě za určením tématu (v závorkách uvádím, po jak dlouhé době od začátku filmu se mezititulky objevují):

1. *Vy jste sůl země. Jestliže se sůl zkaží, jak se znovu stane slanou?* Mt 5,13<sup>39</sup> (5:46)
2. *Vy jste světlo světa. Nemůže býti ukryto město, ležící na hoře.* Mt 5,14<sup>40</sup> (24:45)
3. *Svící tvého těla je oko. Je-li světlo v tobě tmou, jaká bude sama tma?* Mt 6,22-23<sup>41</sup> (31:34)
4. *Čiňte tedy všechno, co chcete, aby vám lidé činili, také vy jim!* Mt 7,12<sup>42</sup> (56:35)

Citace pocházejí z Matoušova evangelia, přesněji z tzv. „horského kázání“. Jsou o tom, co znamená být křesťanem. Stěžejní vlastnost křesťana je vyjádřena pomocí paralel se solí a světlem<sup>43</sup>. Soli stačí do pokrmu jen velmi málo a silně ovlivní jeho celkovou chuť. Něco podobného platí u příkladu se svíci. Jen malý plamínek stačí, aby vyrušil všechnu tmou. Druhou částí veršů o soli a svíci je *parallelismus membrorum*. Slouží ke zdůraznění předešlého sdělení, které zároveň opakuje, tedy v tomto případě ke zdůraznění nesmyslnosti existence bez oné vlastnosti, pro níž

---

<sup>38</sup> Za vysvětlení, co která z citací v původním smyslu znamená velice děkuji otci Mgr. Pavlu Zahradníčkovi OMI, Th.D.

<sup>39</sup> Obdoby v evangeliích podle Marka (Mk 9,50) a Lukáše (L 14,34).

<sup>40</sup> Souvislost v Listu Efeským ze Skutků apoštolů, Pavel a jeho listy (Ef 5,8).

<sup>41</sup> Podobné vyjádření se nachází v Lukášově evangeliu (L 11,34-35).

<sup>42</sup> Jiná formulace téhož v Lukášově evangeliu (L 6,31).

<sup>43</sup> Přímé ztotožnění křesťana se světlem lze najít například v Listu Efeským: „I vy jste kdysi byli tmou, ale nyní vás Pán učinil světlem. Žijte proto jako děti světla – ovocem světla je vždy dobrota, spravedlnost a pravda.“ (Ef 5,8-9).

jsou světlo a sůl metaforami. Sůl nemůže přestat být slanou, aby zůstala solí. Nejedná se o žádnou akcidentální vlastnost, slanost naopak představuje její bytnost – vlastnost, bez níž nemůže být tím, čím je. Stejně tak i světlo, které se stalo tmou, není již nadále světlem. Jde o protimluv, naznačující absurditu takového stavu existence. Stejně jako světlo ve tmě je nepřehlédnutelné i město, ležící na hoře. Ani jedno nelze skrýt zraku.

Křesťan, který není popisovaným světlem, postrádá stěžejní vlastnost křesťana. Konkretizovat, o co se jedná, by citace vystavilo nebezpečí nadinterpretace. Potud je zřejmé pouze to, že vlastnost by měla být patrná (odkaz na zrak). Zprostředkovaně tímto *Zabitá neděle* přináší představu víry jako něčeho, co musí být manifestováno navenek. To je klíčové. Být křesťanem by se mělo projevat v jednání člověka. Nelze to v sobě skrývat, jinak to pozbude svého smyslu.<sup>44</sup>

Poslední z citací je mravním imperativem a dá se říci, že i praktickou aplikací předešlých ponaučení. Není poučkou ve formě zákazu, ale naopak podnětem k aktivnímu jednání a přitom také univerzální radou, podle níž má křesťan své jednání korigovat.

---

<sup>44</sup> Implicitní nabádání k veřejné manifestaci náboženských přesvědčení mohlo být jedním z klíčových důvodů, proč byla *Zabitá neděle* záhy po svém dokončení zakázána. Oficiální důvody nebyly nikdy uvedeny. Zatímco první dvě citace akcentují spíše to, co vyzařuje z nás, třetí zdůrazňuje naopak to, co do sebe necháváme vstupovat. Oko představuje přijímač. Co jím na sebe necháme působit, to nás ovlivňuje. Tím rozhodujícím je tedy naše prvotní volba, které vlivy na sebe necháme působit. Jakmile je k sobě pustíme, už je plně neovládáme, ale ony, i třeba bezděčně, směřují nás. Můžeme se tím pádem dostat i do duševních stavů, z nichž vlastními silami nedokážeme uniknout. Toto vysvětlení velmi přiléhavě souhlasí s ústředním tématem *Zabitá neděle*, filmu o člověku (připustíme-li, že okolnosti nejsou pro duševní prožívání hlavního hrdiny Arnošta tak rozhodující, jako jeho nenaplněné duchovní potřeby, které jsou vlastní člověku obecně), jež nedokáže vystoupit ze stavu absurdity života, v němž nadále nenachází smysl. Vnější okolnosti jsou právě jen špatným vlivem. Životní prostředí, v němž se důstojník Arnošt ocitl, staví biblická moudrost do nelichotivé paralely s tmou. Tato negativistická výpověď představuje pravděpodobně další z příčin zákazu promítání filmu.

Na jiném místě<sup>45</sup> hovoří Kristus dokonce sám o sobě jako o světle. V tomto kontextu nemůžeme metaforické světlo uvnitř nás chápat jako něco autonomního. Přichází k nám z vnějšku, od Krista, přes myšlenou hranici lidského a božského, přes kterou se duchovní filmy upínají. Jeho původ je transcendentní. Světlem v nás participujeme na odděleném, transcendentním světle. Z této perspektivy je příčinou duševního utrpení hlavního hrdiny *Zabitá neděle* jeho zpřetrhání svazků s Transcendentnem, s odděleným zdrojem „světla“ – neodmyslitelným smyslem bytí. Odtud lze odvodit, že *Zabitá neděle* je duchovním filmem nikoliv tím, že by snad vyjadřovala přímo transcendentní skutečnosti, ale činí tak zprostředkovaně – vyjádřením stavu lidského života, který je postrádá a demonstruje jejich naprostou nenahraditelnost. *Zabitá neděle* neobsahuje vyjádření Transcendentna, ovšem vyjadřuje prázdnotu, která nemohla vzniknout nijak jinak, než odloučením se od něj. Nic jiného do vzniklé mezery v Arnoštově životě nepadne. Snímek se touto cestou stává nutným svědectvím nejen o transcendentní skutečnosti samé, jako také o její bytostné potřebě v každém lidském životě.

V následující podkapitole pojednám o tom, proč se domnívám, že hrdinův duchovní život strádá a proč je důvodem toho odloučenost.

---

<sup>45</sup> V evangeliu podle Jana: J 8,12; J 9,5 a J 12,46.

### 3.1.2 „Sisyfovský“ rozměr *Zabitě neděle*

„Filosofové se dávno zabývají ozřejmováním příčin odcizení člověka v moderní společnosti a usilují tak tento stav poznat a překonávat. Vihanová v *Zabitě neděli* poskytuje v jedné sekvenci vycházející z Křenkova popisu hrdinova stavu hrůzný obraz, jak funguje mechanismus takového „odcizování“. Dochází k tomu v dosti dlouhé scéně s pistolí. Arnošt si přiloží ke spánku nenabitou zbraň, a přesto pocítí strach ze smrti – ještě v něm fungují normální instinkty. Nakonec přece jen zmáčkne spoušť. Totéž zkouší s nabitou zajištěnou pistolí a svůj pokus opakuje tolikrát, až se jakýchkoli pocitů strachu zbaví; zmechanizoval si sám úkon i reakci, zbanalizoval je, oddělil sama sebe od obého. Je to situace realizovaná docela ve smyslu Fichtovy<sup>46</sup> koncepce odcizení; je zřejmé, jak se vytrácí původní vtaž věci (světa) a vědomí (jedince) a zůstává jen banalita a nicota k ničemu nezavazující, ani k vlastnímu životu ne. V popsané situaci Arnošt ještě nejde za hranice ďáblova pokoušení. Překračuje ji až ve chvíli, kdy má alkoholem a odporem k sobě samotnému zatemněnou mysl.“<sup>47</sup>

„Důstojník Arnošt je existenciálním hrdinou spřízněným s postavou Meursaulta z románu Alberta Camuse *Cizinec*. V charakteru filmové figury je obsažena řada vlastností, motivů a prvků analogických s jejím literárním spřízněncem. Základní, specificky česká charakterologie postavy důstojníka socialistické armády je však původní a neodvozená. Hrdina nazřený mimo kategorie pozitivního a negativního hodnocení neměl do té doby v našem filmu precedenc a překročil sociální i politické tabu této na veřejnosti utajené sféry. V politické situaci, za které film vznikal, tím víc dráždil fakt, že důstojník byl představen v těžké životní krizi, ve stádiu osobnostního rozkladu. Jeho hybná, služební páka totalitního systému shledává svou armádní i soukromou existenci absurdní a nesnesitelnou, propadne alkoholu a končí sebevraždou. [...] Arnoštův krizový stav se zrcadlí v charakteru prostředí – objekt vojenské pevnosti představuje nejen jeho internaci lokální, ale především psychickou. Nuzný, zvětšely příbytek je ve zmenšeném rozměru jeho druhým

---

<sup>46</sup> Johann Gottlieb Fichte, významný filosof německého idealismu, který žil na přelomu 18. a 19. století.

<sup>47</sup> HÁDKOVÁ, cit. 36, s. 12

vězením; vnější předmětný svět, jeho nelad a vybavení jakoby podléhaly rozkladu stejně jako jeho obyvatel.“<sup>48</sup>

*„Existuje pouze jeden opravdu závažný filosofický problém: to je sebevražda. Rozhodnout se, zda život stojí nebo nestojí za to, abychom ho žili, znamená zodpovědět základní filosofickou otázku. Všechno ostatní [...] je až druhotné. [...] Když se táži, podle čeho rozhodnout, že jedna otázka je naléhavější než nějaká jiná, pak odpovídám, že podle činů, k nimž vede.“*<sup>49</sup>

Sáhnout si na život, jako to hlavní hrdina Arnošt učinil v závěru, to samo o sobě není tématem *Zabité neděle*. Ale závažnost onoho činu, kterou citovaný Albert Camus tolik zdůrazňuje, slouží jako velice výmluvný impulz k hlubšímu prozkoumání příčin, které k činu vedly. Tedy ke snaze rozkrýt psychologii hlavního hrdiny a jeho vnímání a zakoušení okolního světa metodou rekonstrukce systému vztahů (mezi postavami, jevy a událostmi), v němž se ocitá, a který ho do značné míry determinuje k (vlastnímu) jednání. Ovšem nejprve je třeba zamyslet se nad faktory, které představuje jeho vlastní osobnost, ačkoliv k dispozici je málo faktů a není snadné na jejich základě zformulovat hodnověrnou spekulaci. Proto je nutné omezit se jen na nejvýznamnější faktory, takové, které světonázor jedince ovlivňují zdaleka nejvíce. Zaprvé jsou to rysy osobnosti spjaté s pocity, kterým dávají vzniknout mezilidské vztahy. V Arnoštově případě jsou vztahy vážně narušeny. Ztráta matky, odloučení od milenky, převelení přítele a kolegy, to vše jednomyslně ústí v pocitu osamělosti. Jeho nový vztah s Marií, číšnicí v podání Míly Myslíkové, komplikuje on sám. Chová se k ní hrubě a nepřizpůsobivě. Patrně, protože ji vnímá pouze jako chabou náhradu za svůj předchozí vztah, který je pro něj stále živý. Jediné světlé okamžiky prožívá ve společnosti děvčátka Ingrid. Pouze pro dětskou nevinnost a přímočarost neplatí odstup, který si vůči všem ostatním vytvořil. Okamžiky strávené s Ingrid jsou těmi jedinými, které jeho osamělost překonávají. Zadruhé jde o náboženské vyznání, které je důležité jakožto fundamentální

---

<sup>48</sup> PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 269. ISBN 80-86102-17-3

<sup>49</sup> CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995. 14 s. ISBN 80-205-0477-X.

přesvědčení lidské bytosti, od něhož se vše ostatní odvíjí. Soudě z toho, že Arnošt nenavštívil ranní bohoslužbu v reálném čase a podle jedné z retrospektiv strávil předchozí noc opíjením<sup>50</sup>, mohu vyvodit, že není praktikujícím věřícím. Ať už je tedy agnostik, ateista nebo možná poněkud laxní, nepraktikující katolík, zůstává zřejmé, že jeho vztah k Transcendentnu je minimálně velmi slabý, pokud vůbec takový vztah má. Přitom je evidentní z přítomnosti kazatele na pohřbu jeho matky, že pochází z křesťansky založené rodiny; hodnoty křesťanství jsou mu blízké, na utváření psychologie jeho osobnosti se podílely a přinejmenším jako latentní faktor zůstávají v jeho mysli nadále přítomny. Příčiny pocitu osamělosti by se daly nejobecněji shrnout pod pojem odloučenost, tj. rozpad vztahů, v Arnoštově případě duchovních, milostných i přátelských.

*„[...] Mnoho lidí umírá, protože se domnívají, že život nestojí za to, aby ho žili. Zním však jiné lidi, kteří se zcela paradoxně nechávají zabít pro ideje nebo iluze, jež jim poskytují důvod, proč žít (to, čemu říkáme důvod žít, je zároveň skvělý důvod, proč umírat). Proto soudím, že nejnaléhavější otázkou je otázka po smyslu života.“<sup>51</sup>*

Život bez konfese, bez utilitárního smyslu<sup>52</sup>, lásky, rodinného zázemí, ale co je také nesmírně důležité: bez vývoje, postrádá základní kvality, od nichž se odvíjí životní štěstí. A člověka mimo mnohé jiné definuje přeci směřování „kupředu“, vývoj v čase. Hrdinovo vnímání času vývoj neumožňuje. Čas pro něj ustrnul v nepřírozeném stavu stagnace, prohlubujícím pocit apatie. Stagnace je stav mnohem podobnější smrti než životu. V *Zabitě neděli* jsou filmové prostředky užity

---

<sup>50</sup> Třebaže vzpomínkové retrospektivy není možné s přesností časově zařadit, vypomáhám si v tomto případě Křenkovou literární předlohou, podle níž strávil sobotní noc pitím tvrdého alkoholu, jak se sám nejistě domnívá. Jak strávil noc si ovšem nepamatuje.

<sup>51</sup> CAMUS, cit. 49, s. 15

<sup>52</sup> Profesní náplň Arnoštova života spočívá v hlídání skladišť se zelím, spravování bezvýznamného vojenského prostoru a v přednášení důchodcům o protiatomové ochraně. Práce mu neposkytuje žádné výzvy ani zadostiučnění, nevyvíjí se a nepodněcuje ani jeho osobní vývoj. On sám je ovšem spoluviníkem. Kvůli pití alkoholu, jemuž není schopný učinit přítrž, se mu třese ruka a není nadále schopný věnovat se závodní střelbě, které je proto vymezený prostor jen v jedné z retrospektiv, kdy učí kamaráda Ivana střelecké technice. Jiná z retrospektiv, střelba na krysy ve sklepě, ukazuje potupu, která je následkem: už ani krysu nezasáhne a ta namísto toho zaútočí na něj.



za tím účelem, aby co nejlépe dopomohly zprostředkovat hrdinovo subjektivní prožívání „ustrnulého“ času také divákovi.

Camus píše, že „zabít se, to v určitém smyslu znamená, tak trochu jako v melodramatu, přiznat se. Přiznat se, že život je nad naše síly nebo že mu nerozumíme,“<sup>53</sup> ale to není vyčerpávající a ani zcela přesný popis. Je nutno dodat, že sebevražda může být prostým kategorickým nesouhlasem s aktuální podobou života, jeho odmítnutí nikoliv pro odpor k životu, nýbrž naopak z lásky k němu, nebo jinými slovy z úcty k jeho hodnotě.<sup>54</sup> Velice výstižně se to podařilo vyjádřit Raineru Werneru Fassbinderovi v jeho filmu *V roce se třinácti úplňky*, ve scéně rozhovoru Elvíry (E) s neznámým sebevrahem (S):

*E: Proč se...*

*S: Věším?*

*E: Ano.*

*S: Už nechci, aby ty věci existovaly tím, že je vnímám.*

*E: Jaké věci?*

*S: Pocity, obrazy, písmena, vzpomínky, prožité, zapomenuté, okamžik smrti, bolest, vesmír, Solaris, viry. Takové věci, chápete?*

*E: Ne.*

*S: Mluvím o vašem popírání coby zdánlivě účinném principu schopnosti popírat.*

a později v tomtéž rozhovoru:

*S: Pro poznání mravní hodnoty člověka, celkově a obecně, musíme sledovat jeho osud. Celkově a obecně. A tím je nedostatek, bída, utrpení a smrt. Vládne věčná spravedlnost. Kdybyste nebyla hodna ničeho, nebyl by váš osud tak smutný. Tak lze říci, že sám svět je soudem světa. Necháпали bychom správně popírání vůle k bytí, jestliže bychom považovali sebevraždu za akt adekvátní popírání vůle k životu<sup>55</sup>.*

---

<sup>53</sup> CAMUS, cit. 49, s 17

<sup>54</sup> „Naopak lidé, kteří spáchali sebevraždu, si často byli plně jisti smyslem života.“ CAMUS, cit. 49, s. 19

<sup>55</sup> Řeč o vůli je příznačná. Sisyfovský úděl je totiž právě takové břímě, které k člověku přichází proti jeho vůli, i když se o něj třeba zasloužil vlastním, nezodpovědným jednáním.

*Popírání vůle k bytí je fenoménem silného přitakávání vůli, neboť popírání nespočívá v tom, že si ošklivíme strasti života, nýbrž jeho požitky. Sebevrah si přeje život, je však nespokojen s podmínkami, za nichž život probíhá. Nevzdává se vůle k životu, nýbrž jenom života – tím, že zahubí projekci vlastního života.*

*E: Bude lepší, když to uděláte.*

*S: Můžete se klidně dívat.<sup>56</sup>*

Mimochodem, paralel mezi oběma filmy se najde více. Oba končí sebevraždou hlavního hrdiny<sup>57</sup> a v obou případech je toto vyústění výslednatelné a předpověditelné dávno před tím na osudech hrdiny. Hrdiny, který se kvůli konkrétní situaci dostává do obecného, fatálního duševního rozpoložení, z něhož není úniku. Je tomu tak už na samotném začátku filmu, respektive na začátku syžetu, při expozici hlavní postavy filmu.<sup>58</sup> V jeho průběhu se o tom divák pouze dozvídá. Tak je tomu u Arnošta i u Elvíry, která ve zmiňované scéně sama říká: „Já už jsem také jednou skončila se životem.“ A od dávného momentu a následného osudného rozhodnutí v Casablance, který má na mysli, opravdu spěje její život ke konci.

*„Až dosud všichni pojednávali sebevraždu výhradně jako společenský jev. Ostatně tady jde pro začátek o vztah individuální myšlenky a sebevraždy. Takové gesto se chystá v tichosti srdce obdobně jako veliké dílo. Člověk o tom ani neví.“<sup>59</sup>*

*„Vytrvalý pohyb nebo odpor v duši se rozpozná v navyklém způsobu chování nebo myšlení a pokračuje v důsledcích, které duše ani netuší.“<sup>60</sup>*

---

<sup>56</sup> Cituji český překlad Roberta Bartoše ze záznamu vysílání filmu v České televizi.

<sup>57</sup> Stejně jako v *Zabitě neděli*, ani v tomto filmu nelze akt sebevraždy spatřit. Co život ukončilo, nikoliv fakticky, ale jakožto určující faktor, je divák nucen zpětně hledat v hrdinově životě, protože příčina smrti mu není vnější, ale přímo z něj naopak vyvěrá.

<sup>58</sup> „Arnošt, neschopen přijmout pomoc zvenku (Marie), je tím méně mocen vysvobodit se sám (sny, čistý vztah k Inge). Už je předurčen a jeho osud stejně jako osudy hrdinů antických tragédií je nezvratný.“ HÁDKOVÁ, cit. 36, s. 11

<sup>59</sup> CAMUS, cit. 49, s. 15

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 23

Když se vrátím k *Zabité neděli*, nemohu si v této souvislosti nepovšimnout, že závěrečný výstřel je slyšet ve zvukové stopě, ale obraz neprozrazuje nic určitého. Divák nemůže vědět jistě, že Arnošt v okamžiku výstřelu mířil zbraní proti sobě, jako to už jednou udělal, a už vůbec neví s určitostí to, že proti sobě vystřelil záměrně. Všechna možná vysvětlení (záměrná sebevražda, náhoda, výstřel na docela jiný cíl aj.) se zdánlivě jeví jako sobě rovná. Neopomenutelné srovnání nabízí literární předloha Jiřího Křenka:

*Něco ho tlačilo do hlavy. Sáhl pod podhlavník a vytáhl tu věc, když vtom se znovu ukázala tvář malé Ingrid.*<sup>61</sup>

„Inge,“ řekl Arnošt.

*V té chvíli počala tvář Ingrid rychle šednout a rozplývat se.*

*To jsem neměl, pomyslí si Arnošt. To ne.*

*Ani nevěděl, kdy zmáčkl spoušť.*<sup>62</sup>

Arnošt se vrátil v noci na pokoj v kasárnách, podnapilý, nevěda, co vlastně dělá. Neměl zábrany a jeho jednání bylo spíše automatické sledování podvědomého podnětu. V duchu Camusovy citace je i takové jednání svým způsobem záměrné, ačkoliv neuvědomělé. Podstatné je, že se bezděčné jednání nijak nevyklučuje s vnitřním pnutím k takto podvědomě motivovanému činu. Ve filmu ovšem zůstává vysoce pravděpodobná i ta možnost, podle níž se jedná o nešťastnou náhodu. Ačkoliv se to může jevit paradoxní, nejspolehlivější vodítko skýtá filmový obraz v posledním záběru a to právě tím, že zásadní informaci neposkytuje. Zamlčení závěrečného vyústění syžetu je nejen impulzem divákovi k důslednějším zhodnocení všeho toho, co zdánlivě nejasně motivovanému činu předcházelo, ale zároveň výmluvným gestem, které dává najevo, že vyústění je nasnadě a že by bylo zcela nadbytečné ho doslovně odhalit. Je zde implicitně řečeno, že životní situace rozkrývaná v průběhu filmu jednoznačně vede k nevyhnutelnému vyústění. Důsledek je zřejmý z příčin samotných. Zamlčení přesných okolností závěrečného činu rovněž marginalizuje jeho význam. Sebevražda je tématicky odsunuta ve

---

<sup>61</sup> Ve filmu spatřuje krátce před svou smrtí nejen holčičku Ingrid, ale také plavovlásku, do které je zamilovaný. Záběr je postupně rozostřován a obraz obou žen se rozplyne do tmavého pozadí.

<sup>62</sup> KŘENEK, Jiří. *Zabitá neděle*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1967. s. 39

prospěch stavu (faktického i psychologického), který v ní ústí, a lze ji považovat pouze za jedno z mnoha dílčích témat. Hlavním tématem je zvláštní nastavení okolní skutečnosti, které může v jedinci vyvolat tíseň tak silnou, že ho eventuálně přiměje sáhnout si na život, ona absurdita i ona tíseň. Při snaze abstrahovat tento univerzální vzorec okolností mi bude v nápomocná Schraderova teorie transcendentního stylu.

*„Dobrovolně zemřít znamená, že chápeme, byť jen instinktivně, nicotnou povahu tohoto zvyku, neexistenci jakéhokoliv závažného důvodu žít, nesmyslnou povahu každodenního shonu a zbytečnost utrpení.“<sup>63</sup>*

Absurdita z Camusovy existencialistické koncepce není žádný objektivní metafyzický princip, je individuálním pocitem, prožitkem, který vzniká na základě vnímání okolního (profánního) světa, jako důsledek rozpoznání absence smyslu života a světa. Absurdita pudí lidskou mysl k nejzávažnější otázce života: k hamletovskému „Být či nebýt?“ Absurditu může rozdmýchat jakákoliv shoda nejrůznějších okolností, které jsou světu vlastní. Původ má ve zvláštním uspořádání proměnlivé, faktické skutečnosti. Není vázána na prožitek žádné konkrétní události.

Nenastává však v každodennosti samé. Prvním znakem absurdity je „podivuhodný stav duše, kdy prázdnota se stává výřecnou a kdy je přerušen řetěz každodenních gest“<sup>64</sup>, dá se říci, že disparita ve významu, v jakém ji používá Paul Schrader. Arnošt ovšem není schopný se z absurdní pasti, v níž se ocitá, osvobodit a jak výstižně poznamenává Mircea Dan Duta<sup>65</sup>, nedokáže ji v duchu Camusovy reinterpretace původního mýtu o Sisyfovi přijmout a těšit se z uvědomění si absurdity.

---

<sup>63</sup> CAMUS, cit. 49, s. 17

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 25

<sup>65</sup> DUTA, Mircea Dan. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009. s. 149. ISBN 978-80-7308-272-7.

### 3.2 Symbolika tísně a uvěznění

V předchozích kapitolách jsem ujasnil téma *Zabitě neděle*, hrdinovo přerušení esenciálních životních vztahů, jeho odloučenost a uzavření v koloběhu neměnného prožívání každodennosti, v pocitu, že čas se zastavil ve stále stejném cyklu. Popsal jsem vnitřní souvislosti fabule a mezititulky, které mezi formálními výrazovými prostředky snímku nejpatrněji – díky silnému zcizujícímu efektu – upomínají hlavní téma: ono popisované vnitřní uzavření a jím působené duševní strádání. Nyní bych rád konkretizoval několik dalších formálních postupů, které k tématické jednotě filmu nejvíce přispívají.

### 3.2.1 Zvuk

Rozlišovat děj v reálném čase a vstupy retrospektivních představ a vzpomínek často není možné s neochvějnou jistotou. V ději mnoha scén scházejí indicie, které by umožňovaly jednoznačně rozhodnout a přehledně zmapovat syžet *Zabitě neděle*. Naštěstí, existuje relativně spolehlivý ukazatel – zvuk. Zvuková stopa snímku není tvořena jako pouhý doplněk k obrazu, ale stejně tak jako obraz, i ona je nositelem zásadních informací a dějových souvislostí.

Scény v reálném čase se vyznačují absencí nediegetické hudby (a i té je pomálu); jsou zaplněny všednodenními, reálnými zvuky, které se často opakují a vytvářejí dojem stále stejné každodennosti. Oproti nim je zvuková stopa v retrospektivních scénách a Arnoštových představách nereálná, zvuky jsou nejrůznějšími způsoby silně stylizované. To poskytuje relativně spolehlivé vodítko k identifikaci a odlišení analepsí, snových a vzpomínkových scén, sekvencí i kratičkových flashbacků. Relativní je proto, že stylizované zvuky se nalézají na několika místech i ve scénách z reálného času. Příkladem budiž scéna, ve které Arnošt potkává holčičku Ingrid, povídají si a on si povšimne, že děvče se už naučilo říkat písmeno „ř“. Chce, aby vyslovila slovo „řeřicha“ a Ingrid slovo opakovaně volá a to se hlasitě rozléhá v ozvěnách. Rozsáhlé prostory chodeb starého domu by právě takový efekt s velkou pravděpodobností způsobily, čili jde svým způsobem o zvuk realistický, i když stylizovaný. Úpravy jsou ovšem nezbytné, neboť se ve všech případech jedná o postsynchrony. Efekt má navíc významové opodstatnění. Upomíná na schopnost malé Ingrid dostat se jako jediná k Arnoštovu nitru a na velký význam, který v jeho životě ona sama má.

### 3.2.2 Kamera

Vlastní symboliku tvoří kamerové zpracování. Je to evidentní už ze samotného začátku, kdy se v podkladu úvodních titulků vystřídá ve svižných prolínačkách šestice záběrů na tatáž, jen pozměněná okna.<sup>66</sup> Nejprve jsou otevřená, poté zavřená, v následujícím záběru zamalovaná bílou, loupající se barvou, ve čtvrtém záběru zamřížovaná a rozbitá, dále zpola zazděná a nakonec zcela zazděná. Považuji to za nejvýmluvnější prostředek symboliky uvěznění, sevření a obecně zpřetrhání vztahů, který se v *Zabitě neděli nachází*. „Téma smrti, obsažené v tomto metonymickém fotoalbu opisem, se k postavě Arnošta váže od prvních záběrů, počínaje úvodní scénou pohřbu jeho matky a konče jeho suicidiem. Výstraha *respice finem*<sup>67</sup> ho pronásleduje v reálných i duchovních odkazech či symbolech.“<sup>68</sup>

Daleko subtilnějším projevem je kamerová kompozice, která rozděluje obraz do vertikálních linií, mezi nimiž se ocitá hlavní hrdina. Vzniká dojem sevření mezi dvěma mantinely a pocit tísně. Stejného účinku ještě dříve dosáhl „kafkovsky“ laděný snímek *Postava k podpírání* Pavla Juráčka a Jana Schmidta.<sup>69</sup> Patrný rozdíl je ten, že kamera Jana Čuříka, který snímal *Postavu k podpírání*, využívá ke znásobení efektu velkou hloubku ostrosti a vzniká hlubší a přirozeně plastičtější kompozice.

Podstatnou roli hraje také kontrast světla a stínu. Tvůrci *Zabitě neděle* pracují s přirozeným světlem. Spektrum šedi je potlačené a v obraze dominuje především černá a bílá v ostrých kontrastech. S tím pracují filmaři velmi tvůrčím způsobem. Dopadající světlo v několika záběrech „půlí“ Arnoštovu tvář na tmavější a světlejší polovinu a symbolizuje dvojakost jeho charakteru, na němž se podílejí dobré i špatné vlivy; upozorňuje na nejednoznačnost, zda je dobrým nebo špatným hrdinou. Postava Arnošta toto zažité dělení napadá, není ani jedním, ale lze v ní vyzorovat něco z obojího.<sup>70</sup> Na druhé straně, malá Ingrid se „utápí“ v intenzivní záři

---

<sup>66</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázky 7 až 12.

<sup>67</sup> V překladu „pamatuj na konec!“

<sup>68</sup> PŘÁDNÁ aj., cit. 48. s. 269

<sup>69</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázky 29 a 30.

<sup>70</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázky 05, 06, 16, 24 a 28.

bělostného světa jako anděl. Tím také – metaforicky řečeno – pro Arnošta je.<sup>71</sup> „Ingrid, která k němu lne s dětsky bezelstným obdivem, je jeho posledním spojením se životem. Ve scénách s ní se hrdina proměňuje v laskavého šprýmaře, nebývale něžnou hravost projevuje ve spikleneckém dialogu s děvčátkem o řeřiše. Slovo řeřicha, které Ingrid s dětsky rozvernou předvádíivostí intonuje v chodebním echu, Arnošt zbavuje reálného významu a učiní z něj magické, důvěrné heslo jejich rozhovorů, jehož onomatopoická znělost je okouzluje. Slovu je navrácen reálný význam skutečnou kyticí řeřich, kterou Ingrid Arnoštovi přinese do pokoje. Objeví ji už pozdě: ve tmě, těsně před sebevraždou.“<sup>72</sup>

Samotné ulice Josefova, které jsou k vidění na letecké fotografii města po úvodních titulcích jakožto synekdocha svérázně uvádějí do celkového tématu uzavřenosti.<sup>73</sup> Ulice tvoří elipsu, která „svírá“ centrum města jako hradby pevnosti. Motiv je později několikrát zdůrazněn záběry, ve kterých Arnošt prochází vřkol fádnic budov, připomínajících hradby. Záběry jsou koncipovány tak, že v nich není vidět nebe. Budovy přesahují rámce záběrů a ty tvoří dojem velice podobný tunelovému efektu.<sup>74</sup> K tomu se také přidávají mnohokrát opakované záběry na dráty od vařiče. Zatímco jejich opakování přispívá k budování každodennosti, samotné dráty a jejich komplikovaný, mnohokrát zohýbaný tvar jsou dalším ze symbolů uzavření v zamotané, cyklické pasti duševního života.

„Asi v žádném jiném filmu bychom nenašli tyto velikosti záběru (detaily a makrodetaily) v tak hojném zastoupení, snad se jejich frekventovaností blíží Chytilová v *Sedmikráskách* a *Ovoci stromů rajských jíme*.“<sup>75</sup> Zvláště pozoruhodný je detail na odemykání vojenského prostoru.<sup>76</sup> Má hned dvě funkce. Jednak zdůrazňuje samotné uzamčení a přispívá k tématu tísně a uzavřenosti, zastřešujícího několik na tomto místě popsaných výrazových prostředků, jednak upozorňuje na konkrétní akt uzamykání vojenského prostoru, který je zcela irelevantní,

---

<sup>71</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 15.

<sup>72</sup> PŘÁDNÁ aj., cit. 48, s. 270

<sup>73</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 31.

<sup>74</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 25.

<sup>75</sup> PŘÁDNÁ aj., cit. 48, s. 105

<sup>76</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 14.



bezvýznamný. Není v něm nic cenného, co by bylo třeba hlídat, neškuli zamykat. Jde o poukaz na absurditu<sup>77</sup>, která je příčinou tísně. Jediný záběr tímto vypovídá o obou pólech, zakládajících téma *Zabitě neděle*. Pro srovnání jsem do příloh zařadil také záběr z filmu *K smrti odsouzený uprchl* (1956)<sup>78</sup> Roberta Bressona, který byl mimo jiné známý právě tím, že mimo jiné tematizoval ztrátu svobody a dokázal ve svých filmech velmi tvůrčím, svérázným způsobem pracovat s časoprostorem.<sup>79</sup>

Do obrazových příloh jsem mimoto zařadil dva velice kontrastní záběry. Záběr na terč<sup>80</sup>, tento „propad“ do temnoty<sup>81</sup>, následuje akt sebevraždy a dívka utíkající temným tunelem od Arnošta do světla odpoledního slunce<sup>82</sup> následuje ostudný výsledek ve vojenském prostoru. Záběry využívají v obráceném významu metaforu světla a tmy (v tomto případě ještě obecněji a výtvarněji: bílé a černé barvy), která je již v obměnách přítomna u výše komentovaných biblických citací a v symbolice zasněžení lidských tváří.

Na obrázcích 32 až 24 z příloh 10.1.1 Filmové záběry jsou obrazy Arnoštových představ, které mu přicházejí na mysl v okamžiku, kdy se ve filmu poprvé setkává s podřízeným Grizzlym. Jde jen o mžikající záblesky myšlenek, které ovšem postačují ryze obrazovou cestou informovat diváka o konkurenci obou mužů v lásce k Marii.

---

<sup>77</sup> Toto není můj původní postřeh. V tomto smyslu se o záběru vyjádřila Drahomíra Vihanová při našem rozhovoru. Přepis vybraných otázek z interview s Drahomírou Vihanovou je přiložen na konci práce.

<sup>78</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 13.

<sup>79</sup> Krom zmíněného *K smrti odsouzený uprchl*, který je nejpříznačnější, je téma uvěznění a svobody nejvíce citelné na Bressonových filmech *Deník venkovského faráře* (1951), *Kapsář* (1959), *Proces Jany z Arcu* (1962) a *Muška* (1967), a je citelný i na adaptaci Dostojevského *Něžná* (1969).

<sup>80</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 21.

<sup>81</sup> Záběr na terč, jeden z posledních záběrů *Zabitě neděle*, je trik, využívající kopírovaná okénka a multiplikované prolínačky k postupnému přibližování černého středu terče. Drahomíra Vihanová se v přiloženém rozhovoru o záběru vyjádřila, že se nezdařilo. Její úmysl se tvůrcům nepodařilo vystihnout a z časových důvodů nebylo možné ho opravit. Původně měl záběr končit celý vyplněný černí, měl se ponořit do temnoty.

<sup>82</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 22.

Stále se připomínajícím motivem je obraz kříže. V prologu na pohřbu se Arnošt setkává se ženou, kterou miluje. V jednom z mnoha vybraných záběrů je nespojuje jen pohled, který si vyměňují, ale kompozičně také kříž na pozadí jejich rozmluvy.<sup>83</sup> Odkazují na filosofa italské renesance Marsilia Ficina a jeho koncepci lásky, popřípadě přátelství, kterou zastával a ve které se inspiroval křesťanstvím (charitas) i antickou tradicí (eros), zejména Platónem. Podle Ficina je každá láska k druhému člověku přípravou na vrcholnou lásku k Bohu. V každém láskyplném vztahu jsou přítomny nikoliv dva, ale tři elementy: dva milující se lidé a Bůh.<sup>84</sup> I mimo Ficinovo pojetí lásky bývá Bůh někdy ztotožňován s láskou samou, popřípadě pravdou atd. V tomto případě se o Bohu, o transcendentní bytosti, hovoří jako o tom, co zajišťuje přemostění mezi dvěma lidmi, co dává vzniknout každému vztahu a zůstává pro něj čímsi esenciálním. Křesťanský symbol kříže funguje v případě zmíněného filmového záběru jako odkaz na onu transcendentní záštitu jakéhokoliv vztahu; zde lásky mezi Arnoštem a plavovlasou ženou. Zpřetrhání těchto svazků nevyhnutelně znamená zpřetrhání svazků s transcendentní skutečností. I v tomto ohledu – opět skrze privaci – je *Zabitá neděle* duchovním vyjádřením nenahraditelné potřeby takového vztahu, jeho nezastupitelné úlohy v lidském životě.

Na jiném snímku z filmu se Arnošt ocitá v „poli křížů“.<sup>85</sup> Jde o značky, které předtím sám křídou nakreslil na podrážky pečlivě vyskládaných bot. Jednou z možných asociací je hřbitov, další upomínka neustálé hrozby, kterou je smrt.

Zajímavá je také expoziční cesta místních věřících na bohoslužbu. Kříž je zde snímám z pohledu – každý procházející se na okamžik nachází „pod“ křížem, připomínajícím břímě strastí, které s sebou nese každý člověk.<sup>86</sup> Pod jiným křížem později ve filmu únavou spočine – po vzoru Kristova pádu – sám Arnošt.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 23.

<sup>84</sup> KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2007. s. 55-57. ISBN 978-80-7021-832-7.

<sup>85</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 24.

<sup>86</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 19.

<sup>87</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 20.

### 3.2.3 Montáž

Ta samá scéna je ještě zajímavější z hlediska montáže. V prvním záběru, kterým kamera sleduje lidi přicházející do kostela, se pohyb děje odshora dolů. V detailu na ruce, nesoucí modlitební knihy, zprava doleva. V následujícím záběru snímání klobouků opačně, zleva doprava, a o něco později opět pohyb směrem dolů po obraze, když kamera zabírá z nadhledu skupinu lidí stoupajících po schodech k bráně kostela. Následuje vertikální panorámování štítu kostela; záběr ustrne na reliéfu představujícím Boží oko. Navazují záběry probouzejícího se Arnošta, které se střídají s velice expresivně natočenými pohledy na modlící se farníky. Záběry jsou to s výjimkou panoramy uzavírající sekvenci statické, ale směřování pohybu uvnitř je zjevným nerespektováním pravidla osy. To samo o sobě není podstatné, jelikož důležitá není ani orientace v prostoru, kterou takovýto postup sabotuje. Nicméně jde o pádný důvod důsledněji se zamyslet nad stříhovou skladbou scény. Nabízí se bohatá škála možných vysvětlení, z nichž bez dalšího klíče není možné vybrat tu nejpřiléhavější. Možná tvůrci tímto postupem formulují implicitní tezi, podle níž všechny cesty vedou k Bohu, respektive do kostela a k modlitbě – ke vztahu k transcendentní doméně obecně, zde přinejmenším ke vztahování se k Bohu. Daleko zajímavější vysvětlení, které mě napadá, je to, podle kterého pohyb uvnitř záběrů vytváří svým směřováním tvar kříže. Nejprve odshora dolů, poté zprava doleva a obráceně. Každopádně, výstřední stříhová skladba zde není pouhým montážním excesem. „Ostrý stříh se příliš nesnáší se snahou o nuancované pozorování a detailní prokreslenost, namísto jemného psychologického šrafování nabízí razantní a expresivní črty, útočící na diváka. Hodí se k evokaci silných zážitků a k průnikům ke kořenům traumat a do podvědomí, tedy do oblastí, kde měření běžným „fyzikálním“ časem ztrácí své opodstatnění. Je vhodný rovněž ve chvíli, kdy je třeba z bezbřehé mnohosti dění vydestilovat jeho základní principy a stanovit jejich kvalitu. Tam, kde se jedná o líčení v rámci realismu, jehož součástí jsou psychologicky propracované studie postav, musí se s frekvencí využívání ostrého stříhu zacházet obezřetně, zvláště v kombinaci s flashbackem a dynamickým rytmem střídání krátkých scén, jinak hrozí ztráta srozumitelnosti a stylistická křečovitost. Snad jen Hanák v 322 a Vihanová v *Zabitě neděli* dokázali tyto krajně

stylizující prostředky skloubit s realistickým pojetím charakterů<sup>88</sup>, děje a prostředí, jakkoliv zvláště v prvním případě je realismus pouhou skořápkou, ukryvající podobenství o marasmu totalitní společnosti.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Na tomto místě bych rád připomněl odstavec, který jsem v podkapitole 3.2.1 Zvuk věnoval napětí mezi stylizací a realismem ve zvukové složce.

<sup>89</sup> PŘÁDNÁ, aj., cit. 48, s. 121

### 3.2.4 Mizanscena

Souvislosti s tématem se dají vystopovat i v mizanscéně *Zabitá neděle*. Kupříkladu na terči, který jsem už jednou popisoval ve spojení s metaforou bílé a černé barvy jako dobra a zla, visí nejprve Arnoštovy hodinky s bílým ciferníkem, a terč má proto střed bílý – nadějeplný symbol. V zásadní scéně, kdy Arnošt poprvé míří zbraní proti sobě, je za jeho ramenem vidět právě tento terč<sup>90</sup>, což podporuje už tak značné napětí z očekávání, jak scéna pro Arnošta dopadne. I když ten si včas stihne uvědomit pošetilost, s jakou testuje pevnost vlastních nervů, terč za jeho zády zůstává nadále přítomen a při několika dalších příležitostech se objeví a připomene hrozbu střelby a obecně motiv smrti.

Podle jiného záběru je člověk pouhou součástí inventáře kasárenského pokoje<sup>91</sup>, což je zjevným napadením důstojnosti člověka, ve kterou zřejmě Arnošt ztrácí ve svém bezútešném životě víru, maskovaným navenek za lehkovážný žert.<sup>92</sup> Detailní záběr opět napovídá na vyšší důležitost a hlubší význam, který může mít například podobu, jakou zde načrtávám.

---

<sup>90</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 05.

<sup>91</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 26.

<sup>92</sup> Nápad pochází z další povídky Jiřího Křenka jménem *Světnice číslo 2*, kde se vyskytuje v samotném jejím začátku. KŘENEK, Jiří. *Světnice číslo 2*. In *Zabitá neděle*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1967. s. 40-100.

### 3.2.5 Ostatní náležitosti

Ostatní náležitosti jsou zejména obsahového rázu, ale považuji je také za důležité. Symbolem nedůstojnosti, kterou Arnošt pociťuje, může být krysa, kterou je málem „pokořen“, když se nestrefí a ona zaútočí. Velice se diví, když mu Ingrid řekne, že „se má, protože je pán“, sám na sebe takto nepohlíží. Symbolem je i póza mučedníka, kterou zaujímá Ivan v jednom z jejich společných nácviků ostrostřelby<sup>93</sup>. Děšť, který padá na Arnošta v noční scéně, kdy uniká šílenému běsnění Ivana a opilých prostitutek v jejich pokoji, může být symbolem očisty. Výraz Arnoštovy tváře svědčí o veliké úlevě, nicméně v kompozici obrazu zůstává varovně „spoután“ mřížovím pletiva.<sup>94</sup> Symbolickou hodnotu může mít i absurdní situace obrany vojenského prostoru před „hrozbou“ dvou opalujících se dívek, provádějících „vizuální pozorování“. Než je Grizzly přivede, Arnošt si sám pro sebe opakuje, že „čas se hrozně vleče“ a dívky trápí jen z dlouhé chvíle; dobře si uvědomuje, že zbytečně. Čas se pro něj zastavil a on se ho snaží ze všech sil „zabít“ a bez ohledů na ostatní. Ještě zřetelněji to lze pozorovat na jeho chování k hospodské Marii, které se později k večeru v opilosti ještě zhorší.

„Postupující destrukce Arnoštovy osobnosti se vyjevuje i v jeho rozpomínce na včerejší flám. V ranní kocovině se mu z paměti prodere expresivně stylizovaný výjev s karnevalovými maskami v hospodě. Nesouvislé opilecké blábolení ve zvukové stopě<sup>95</sup>, podkreslené chmurně dunivým chorálem, se prostupuje s halucinačním rejmem masek ve spodním, tvrdě kontrastním nasvícení. Mezi agresivně dorážejícími postavami upoutává jedna, jíž je strhávána škraboška. Svráštělá stařena, která se pod ní ukáže, si rychle skryje tvář dlaněmi. Evokaci

---

<sup>93</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázky 17 a 18.

<sup>94</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 28.

<sup>95</sup> Ke zvukové stylizaci by mohlo být zajímavé dodat, že promluva ve vzpomínané scéně je Arnoštův hlas; jiné postavy neslyšíme, ačkoliv zřetelně pohybují rty a baví se spolu. Nabízí se jednoduché vysvětlení, podle něhož jde o nedodělky ukvapeného dokončování filmu, ovšem výsledek je sám o sobě působivý nehledě na jeho případnou nezáměrnost. Originálně přispívá do tématu odcizení. Arnošt v této představě na hranici snu a bdění, která mu přichází na mysl krátce po jeho probuzení, neslyší, co mu říkají ostatní. Zato jeho vlastní hlas je nepřírozně zesílený, když na celý lokál volá absurdní, s ničím nesouvisející výroky jako „Lodí nemá vesla!“.

tohoto přízraku personifikované úzkosti ze smrti se Arnošt v přítomnosti brání podvědomým gestem: i on si zakryje obličej dlaněmi.<sup>96</sup>

Zastoupení postav má také svou úlohu. Významných postav, které mají k Arnoštovi vztah, je soudě z filmu v jeho okolí minimum. Ve zbytku filmu vidíme především staré lidi; při školení civilní obrany, v retrospektivě oslavy s maskami, v hospodě mezi lidmi i v kapele, v prostřizích na staré ženy modlící se růžence ze scény, kdy si jde Arnošt půjčit peníze od Marie, atd.

Josef Valušiak napsal o snímku *Pevnost* následující: „Jedinečnost filmu tkví v tom, že díky promyšlené struktuře scénáře (spolu s Alexandrem Klimentem) a vynikajícím hereckým výkonům [...] jsou nejen všechny postavy velice životné a přesné, ale každá z nich se stává i alegorií určité teze, životního názoru.“<sup>97</sup> Oproti tomu v *Zabitě neděli* se o ostatních postavách mnoho nedozvídáme a vždy je navíc sledujeme jen prizmatem Arnoštovy zkušenosti s nimi. Jejich důležitost – zájem, který o ně projevuje narativ filmu, se odvíjí od vlivu, jež má každá z postav na Arnošta. Následkem toho vrhají na diváka tito lidé z Arnoštova života dojem bytostí velmi vzdálených, plochých a jednoznačných.

---

<sup>96</sup> PŘÁDNÁ aj., cit. 48, s. 269

<sup>97</sup> VALUŠIAK, Josef. Něco málo o Člověku. In LUKEŠ, Jan – LUKEŠOVÁ, Ivana (eds.). *Variace na Drahomíru Vihanovou*. 1. vyd. Plzeň. Dominik centrum, s. r. o., 2010. s. 47

### 3.3 Tři pilíře transcendentního stylu

#### 3.3.1 Každodennost

Podle definice Paula Schradera se každodenností v tomto smyslu míní „pečlivá reprezentace mdlých, banálních samozřejmostí každodenního života“<sup>98</sup>. „Tvůrce s úmyslem tohoto efektu docílit vnímá život jako zcela zbavený smyslu, výrazu, dramatu anebo očištné katarze, jako je tomu například v raných filmech Andyho Warhola (například snímky *Sleep*, *Empire*, *Blow Job* aj., pozn. A. K.). Ovšem jako součást transcendentního stylu je každodennost zjevně předehrou k okamžiku vykoupení, kdy je všední realita transcendována.“<sup>99</sup> „Každodennost je potenciální stáze.“<sup>100</sup>

„Stylizace každodennosti anuluje divákovu přirozenou touhu zprostředkovaně se podílet na zobrazeném jednání.“<sup>101</sup> Zabraňuje citovému pohroužení do diegetického světa filmu, divácké identifikaci i participaci na emocích prožívaných postavami. „Nepoddajná forma každodennosti nedovolí divákovi uplatnit jeho přirozený interpretační aparát.“<sup>102</sup> „Každodennost eliminuje očividné emocionální konstrukty, nicméně hmatatelně postuluje jiný, racionální, podle něhož je svět předvídatelný, uspořádaný a chladný, neosobní.“<sup>103</sup> Mohl by mít i podobu světa deterministického.<sup>104</sup> Tento racionální konstrukt později rozbíjí disparita.

---

<sup>98</sup> Vlastní překlad: „A meticulous representation of the dull banal commonplaces of everyday living.“ SCHRADER, cit. 16, s. 39

<sup>99</sup> Vlastní překlad: „[...] Everyday artist would see life as totally deprived of meaning, expression, drama or cathartic, as in Warhol's early films. But as part of the transcendental style, the everyday is clearly a prelude to the moment of redemption, when ordinary reality is transcended.“ Tamtéž, s. 42

<sup>100</sup> Vlastní překlad: „[...] Everyday is potential stasis.“ Tamtéž, s. 63

<sup>101</sup> Vlastní překlad: „[...] The everyday stylization annuls the viewer's natural desire to participate vicariously in the action on screen.“ Tamtéž, s. 69

<sup>102</sup> Vlastní překlad: „The intractable form of everyday will not allow the viewer to apply his natural interpretive devices.“ Tamtéž, s. 70

<sup>103</sup> Vlastní překlad: „The everyday eliminates the obvious emotional constructs but tactily posits a rational one: that the world is predictable, ordered, cold.“ Tamtéž, s. 70

<sup>104</sup> Tuto extrémní podobu má například *Zvrácený*, exploitation Gasparda Noého. Retrogradní výstavba narativu určuje každý z šokujících okamžiků filmu jako daný a nezměnitelný, v duchu



### 3.3.2 Disparita

Ta je podle definice „aktuální nebo potenciální rozpolceností mezi člověkem a jeho prostředím, což kulminuje v rozhodném jednání“<sup>105</sup>. „Vrhá stín podezření na každodennost prostou emocí; divák důsledkem toho očekává, že život možná přeci skýtá něco víc než jen přežívání ze dne na den.“<sup>106</sup>

Bez předcházejícího kroku nemůže mít disparita sama o sobě kýžený účinek v rámci systému budování transcendentního stylu. Naopak každodennost samotná je běžný jev, součást individuálního stylu mnoha různých filmařů, a bez disparity se nemůže vztahovat k Transcendentnu. Jedině díky novému rozměru, který představuje disparita, přestává každodennost vypovídat pouze o „šedi“ a stereotypu profánního světa, ale aktivizuje se. To, co je ve formě, reprezentující každodennost, pouze potenciálem k navázání vztahu s transcendentní skutečností a přesažení oblasti imanence, lze přetavit do stáže – konečného stádia jedině za pomoci tohoto mezičlánku. Disparita je jakýmsi přemostěním mezi potenciálem navázat vztah s transcendentními principy a podat o nich uměleckou výpověď, a jeho uskutečněním.

---

faktické nevratnosti kontinuálního času a nezměnitelnosti minulého. Princip předchází formulování jakýchkoliv pozitivních očekávání, snah přistupovat k událostem kupříkladu jako k retrospektívám, chmurným očekáváním některé z postav atd. *Zvrácený* důsledkem toho (a také díky velmi naturalistickému zobrazení násilí) vytváří u diváka chmurný pocit nevyhnutelnosti nezměrného utrpení, které vrhá temný stín na všechny příjemné momenty, které v rámci fabule předcházely, ovšem kvůli převrácenému syžetu až následují. Vše je zároveň stylizováno do velmi krátkého časového úseku jediného dne, kdy postavy filmu neočekávají žádnou významnější událost krom jedné oslavy. Ke každodennosti ve *Zvráceném* ale působí jako protiváha druhý, paralelní důsledek retrográdní koncepce. Jde přeci o narušení základní vlastnosti příběhu – jeho časovosti do podoby, která mu „vnucuje“ pozitivní závěr (nikoliv konec) a od druhé půle pozitivní směřování. Noé transformuje původně nesmírně temný námět do stavu, kdy zcela naopak spěje k dobrému.

<sup>105</sup> Vlastní překlad: „An actual or potential disunity between man and his environment which culminates in a decisive action.“ SCHRADER, cit. 16, s. 42

<sup>106</sup> Vlastní překlad: „This step casts suspicion on the nonemotional everyday; the viewer suspects that there might be more to life than day-to-day existence [...]“. Tamtéž, s. 42

„Disparita je paradoxem existence duchovna v hmotném světě, který nemůže být vysvětlen žádnou pozemskou logikou nebo lidskou emocí. Jak je z rozhodného jednání nevyhnutelně zřejmé, musí být buď přijat, anebo zavržen.“<sup>107</sup>

Disparita bývá náhlým výtryskem emocí, které jsou vzhledem k prvně jmenované součásti univerzálního transcendentního stylu – každodennosti, neočekávané a nepřiměřené. Nejen, že je odtud nelze odvodit, ale na základě každodennosti je nelze ani vysvětlit, dopátrat se jejich motivací. Řeč je o zapojení takových emocí, které následují rozpoznání dané formy, použité tvůrcem.<sup>108</sup> Disparita narušuje každodennost a totéž platí i naopak. Oba prvky jsou ve vzájemném sporu a přesto nutně koexistují v jediném stylistickém systému. Nevyhnutelným důsledkem a zároveň završením je třetí element – stáze. „Nakonec, v okamžiku rozhodného jednání, dochází k vzepětí emocí duchovního původu, nevysvětlitelných na základě prostředků reprezentujících každodennost.“<sup>109</sup> „Spouštěč emocí nastává při závěrečné fázi disparity – při rozhodném jednání – a slouží ke zmrazení citového výronu do exprese (výrazu) a disparity ve stázi.“<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Vlastní překlad: „Disparity is the paradox of the spiritual existing within the physical, and it cannot be „resolved“ by any earthly logic or human emotions. It must, as the decisive action makes inescapably clear, be accepted or rejected.“ Tamtéž, s. 82

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 65

<sup>109</sup> Vlastní překlad: „[...] Finally, in the moment of decisive action, there is an outburst of spiritual emotion totally inexplicable within the everyday.“ Tamtéž, s. 43

<sup>110</sup> Vlastní překlad: „The trigger to that emotional release occurs during the final stage of disparity, decisive action, and it serves to freeze the emotional into expression, the disparity into stasis.“ Tamtéž, s. 78

### 3.3.3 Stáze

Ani každodennost, ani disparita nejsou cíle, nýbrž stále jen prostředky k ustavení třetího účinku. Tím je stáze. „Během disparity sleduje divák mučivé lidské pocity a zážitky, žádné vyjádření Transcendentna. Přítomno je pouze nevyřešené napětí mezi maximem expresivity a neexpresivity.“<sup>111</sup> Když působí dvě stejně velké síly proti sobě, nastává nevyhnutelně klid (stáze), ale takový, který nepřestává obsahovat napětí. „Stáze reprezentuje „nový“ svět, v němž může duchovní s fyzickým koexistovat, stále v tenzi a bez objasnění, ale jako součást většího schématu, v němž všechny úkazy více nebo méně vyjadřují „vyšší“ realitu – Transcendentno.“<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Vlastní překlad: „During disparity the spectator watches agonizing human feelings and experiences on screen; there is no expression of the Transcendent. Instead, there is only a totally unresolved tension between a maximum of human expression and nonexpression.“ Tamtéž, s. 43

<sup>112</sup> Vlastní překlad: „This static view represents the „new“ world in which the spiritual and the physical can coexist, still in tension and unresolved, but as part of a larger scheme in which all phenomena are more or less expressive of a larger reality – the Transcendent.“ Tamtéž, s. 83

### **3.4 Transcendentní styl v *Zabité neděli***

Zvláštností tohoto filmu je, že každodennost i disparita jsou v *Zabité neděli* realizovány zároveň. Nevznikají v přísné časové následnosti, ale v neustále opakovaném a zdůrazňovaném kontrastu jednoho s druhým.

Každodennost je velmi problematická, protože známky všednosti jsou patrné takřka na jakémkoliv zobrazení. Je třeba hledat mimořádné zastoupení tohoto elementu a také zda vůbec a pokud, pak jak souvisí s druhým a přeneseně i třetím prvkem transcendentního stylu. Každodennost je synonymem všednosti, je jí cokoliv, co vzbuzuje dojmy fádnosti, stereotypu, obyčejnosti a neměnného trvání.

### 3.4.1 Časoprostor

V *Zabité neděli* je navíc každodennost součástí tématické spleti a dílčím tématem. Úzce souvisí s narativem<sup>113</sup>, s neobvyklou kondenzací času – s omezením vyprávění v reálném čase na pouhý jediný den. Od tohoto tvůrčího rozhodnutí se odvíjejí ostatní projevy každodennosti ve filmu a také její vztah s disparitou, kterou zastupuje vše to, co do onoho jediného dne nespadá – reminiscence minulosti a iracionální představy kladené do filmu dle principu asociace. *Zabitá neděle* vyjadřuje každodennost kamerou, stříhem, zvukem a hlavně vzájemnými souvislostmi těchto prostředků; jejich spoluprací se tento efekt utváří především. Každodennost je budována v reálném čase filmu, zatímco disparita k ní přistupuje kdykoliv nastává scéna, sekvence nebo chvatný záběr nereálné představy či vzpomínky a zapřičiňuje vnitřní pnutí. Kontrast je přítomen například ve zvuku<sup>114</sup>. Tiché, hudby prosté realistické scény jsou v protikladu k hlasitým a stylizovaným scénám nereálným. Rovněž v kameře a stříhu. Scény reálného času obsahují nápadně více statických záběrů, než rozpořehovaná kamera reminiscencí. Osvětlení reálných scén je přirozené, zatímco u snů a vzpomínek se vyskytuje i umělé, často zcela nerealistické nasvícení jako například u scény s karnevalovými maskami. Jestliže reálné scény jsou natáčeny zejména přímým pohledem kamery (ve výšce očí, pokud jde o záběr na lidskou postavu mezi celkem a polodetailem),

---

<sup>113</sup> Reálný čas je zcela prostý akce a napětí. Dokonce neobsahuje ani jedinou abnormalitu, jež by dovolovala tuto neděli výrazně odlišit od jiných dní Arnoštova života. Jinak je tomu u scén snových a retrospektivních. V těch Arnošt tancuje, účastní se maškarních plesů, dovádí s Ivanem ve skladu bot, pobíhá po nocích v dešti, cvičí na střelnici a miluje se s ženami.

<sup>114</sup> Vztah obrazu a zvuku má i jiný pozoruhodný rozměr. Obě složky se ne vždy překrývají. Jen vzdáleně související zvuky a hlasy se v mnoha scénách doplňují s obrazy, které k nim nepadnou dějově, nýbrž logicky. „Jsi zbabělec!“ křičí na Arnošta Mariin hlas, zatímco v obraze se střídají každodenností přetékející obrazy modlících se stařen. V jiné scéně ve zvukové stopě spolu rozmlouvá Arnošt s Grizzlym, ale obraz ukazuje, na co Arnošt opravdu myslí, a že se na Grizzlyho slova pramálo soustředí: přemítá o vztahu Grizzlyho a Marie. Také závěrečný rozhovor v hospodě ustupuje do zvukové složky a obraz přenechává Ingrid, která bloumá po Arnoštově pokoji a hledá sklenici, do které by dala kytici natrhaných řeřich. V některých případech obraz ustupuje zvuku (Arnošt si jde vypůjčit od Marie peníze, stoupá a sestupuje po schodech, ale veškeré drama scény se odehrává ve zvuku, kterému obraz jen příslužuje) a jindy zase zvuk obrazu jako je tomu s Ingrid a kyticí řeřich. Složky nejsou ve vzájemném kontrastu, jako jiné jevy popisované v této kapitole. Obraz a zvuk *Zabité neděle* jsou si nejčastěji kontrapunktem.

retrospektivy ponejvíce využívají širokého množství nezvyklých rakurzů a svižných švenků. Scény i samotné záběry jsou kratší, střihová kadence rapidnější ve srovnání s reálným časem, jehož každodenní neměnnost pomáhá dotvářet naopak velká délka záběrů; nejlepším příkladem je scéna, kdy jde Arnošt za Grizzlym do vojenského objektu a krátce si povídají než zpozorují opalující se děvčata. V porovnání s těmito dlouhými, přesto strnulými záběry (kamera sice opisuje jízdy a švenkuje, nicméně velice pomalu, pozvolna) vyniknou zvláště vzpomínkové sekvence ze začátku filmu – oslava s maskami a chaoticky sestříhané okamžiky noci, kdy Ivan přivedl opilé prostitutky na cimru. V retrospektivách zabraňují kamera a střih jakémukoliv realistickému vnímání prostoru i času. Cílem je budovat čistě subjektivní časoprostor Arnoštovy osobnosti. O reálných prostorách, kde se vzpomínané události přihodily, nic nevypovídají a jejich přesné časové zařazení nelze odvodit z chronologie, protože jejich vstupy a řetězení jsou nahodilé, stejně jako je do značné míry nahodilé i bdělé snění reálné mysli. Ani časoprostor scén, které pracovně vymezují slovem „reálné“ není realismem v jiném než psychologickém smyslu slova. Sevřeností exteriérových záběrů, které neukazují nebe, opakováním týchž záběrů na všední okolní děje (např. v první scéně, která následuje úvodní titulky Marie otevírá okenice dvakrát v téměř totožných, sousedících záběrech, v jiných částech filmu se stále v čím dál větších detailech opakují záběry na hrabajícího psa), důvěrně známým zvukem věžních hodin, jež se nese celým filmem a ohlašuje jeho pomalé a úmorné směřování k vytouženému konci, jako i k očekávanému konci Arnoštových útrap, tímto vším Vihanová nevytváří realistický obraz dobového Josefova, ale silně stylizovaný časoprostor, který pouze odpovídá jiné stránce Arnoštova subjektivního zakoušení světa – té aktuální. Každodennost není vlastností světa, v němž Arnošt žije, jako spíše modem jeho subjektivního nazírání. Výše popsané filmové prostředky usilují tento modus percepce zprostředkovat divákovi – umožnit mu po dobu trvání snímku nahlížet svět Arnoštovými očima a díky tomu i pochopit jeho životní situaci a jeho vlastní jednání, které je jen více či méně adekvátní reakcí na zpravidla velmi negativně nahlížené vnější okolí. Filmové prostředky se tomuto účelu plně oddávají. „[...] (Vihanová) každý pohyb, zdá se, pečlivě zvažuje, často ponechá kameru i zcela statickou, neboť to vnímavě rezonuje se stojatými vodami jakési mrtvé provinční

díry v jedné horké letní neděli, během níž mladý nadporučík Arnošt dosáhne dna existenciální krize, a nenalézaje jediný záchytný bod, spáchá sebevraždu.“<sup>115</sup>

„Když je například během jedné horké neděle v kasárnách sám, s nelibostí zjistí, že nemá při míření pevnou ruku, a v rychlém střihovém sledu se mu vybaví série situací, kde naopak poučoval kamaráda či omračoval svou střeleckou zdatností. Opakovaně tu každý záběr znamená změnu času a místa: makrodetail Arnoštovy ruky mířící revolverem na (rozostřený) terč je vystřídám tímtež záběrem, jenže mířící ruka patří spoluvojáku Ivanovi (jehož Arnošt v bleskové vzpomínce tvrdě peskuje), a pod nimi stále zní kakofonie Arnoštova hlasu (v celé reminiscenci je přítom Arnošt kromě jednoho záběru mimo obraz), potvrzujícího že nerudnost je u něho vleklou chronickou nemocí.<sup>116</sup> Volné záměny dvou časoprostorů bez dělicí interpunkce propojuje Arnoštův hlas, jenž přechází ve zvukové stopě nepřerušen z minulosti do přítomných záběrů. Spojnici obou rovin, jakýmsi švem, je opakovaný leitmotiv střeleckého terče.“<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> PŘÁDNÁ aj., cit. 48, s. 105

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 127

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 270

### 3.4.2 Rozhodná akce

Disparita je vytržením z každodennosti, šokem, dezorientujícím činitelem. Jejím vlivem dochází ke ztrátě orientace v už tak nepřehledném prostoru každodenních reálných scén i ke ztrátě orientace v čase. Nastává iluzorní bezčasí jiných kvalit, než jakými se vyznačovala každodennost – bezčasí napjatého kontrastu mezi soupeřícími protiklady. Přirozeně, nevyhnutelným následkem je rovnováha (Schraderova stáze), která ovšem není dosažitelná dokud se střídají momenty každodennosti s momenty vytržení z každodennosti a snaží se jedna nad druhou dominovat. Podle Paula Schradera je bodem zlomu mezi aktivním napětím, které nevyhnutelně musí jednou vyvrcholit, a vnitřním, navzájem se rušícím napětím stejných sil uvnitř navenek strnulé a klidné stáze (třetí fáze dialektiky transcendentního stylu), tzv. rozhodná akce: to když si ke konci filmu, ve scéně sugestivně vygradovaného marasmu Arnošt sáhne na život.

Stáze je spočinutím, zapečetěným časem v duchu Andreje Tarkovského, je úplným bezčasím a nositelem transcendentního účinku.

Stáze nastává až v samotném závěru po Arnoštově smrti. Na posledním záběru vidíme Ivana. Po Arnoštově smrti převzal jeho povinnosti a nyní je to on, kdo provádí bezvýznamné školení lidové obrany pro nezaujaté posluchače. Zaujal Arnoštovo místo a tématicky se *Zabitá neděle* jako kdyby vrátila ke svému začátku: k obecnému výchozímu bodu, kdy dochází ke konfliktu jedince s absurditou světa, ačkoliv v duchu mnou zmiňované dialektiky je to zároveň i posun na vyšší rovinu – nový život ocitnuvší se v těžké situaci (Ivan je sám, pije a těší se s prostitutkami, změnu v jeho životě odstartovala smrt někoho blízkého – Arnošta, a soudě podle dopisu, který Arnošt nachází v začátcích filmu, i Ivan má vztah s vzdálenou ženou, která na něm lpí jako Marie na Arnoštovi, ale on ji k sobě blíže nepřipouští). Konflikt *Zabitá neděle* je uzavřen, přesnější by bylo říci: zapečetěn v čase, protože tatáž situace se může kdykoliv zopakovat jako ozvěna minulosti. Ačkoliv nelze znát, jak dopadne Ivanův život, jak se ten se se situací vyrovná, zůstává přítomno vnitřní napětí, které je ovšem díky přítomnosti tolika neznámých v přesně vybalancované rovnováze. Kruh se uzavírá.



### 3.4.3 Následky absence lásky

Přesto se domnívám, že k urychlení vnitřního dramatického směřování filmu výraznou měrou přispěl ještě jeden dosud nejmenovaný faktor – vyslovení. Narážím na zdánlivě bezvýznamný okamžik, kdy Arnošt propouští dívky z vojenského objektu po ponižující scéně sepisování zbytečného protokolu a tmavovláska mu na poslední chvíli, než se ztratí v „tunelu světla“<sup>118</sup> se slzami v očích, řekne, že je zlý a namyšlený člověk. Arnošt se nebrání – necítí žádnou křivdu: to je důležité! Nedožvěděl se nic, co by už dávno nevěděl. Po dobu celého filmu si je vědom, že nežije smysluplný život, že postrádá vůli přestat s alkoholem, že zraňuje Marii atd. Před všemi ostatními si ovšem drží odstup a své svědomí tak zpytuje nanejvýše v osamělé tichosti vlastního opuštěného srdce. Až by se dalo říci, že přímo šokujícím okamžikem tedy je, když někdo docela cizí pronikne zábrany, které si vůči všem vybudoval, svou nepokrytou a nelitostnou upřímností.<sup>119</sup> Díky těmto okolnostem je impulz pro Arnošta, který ho přímo nutí bilancovat jeho neutěšený život, daleko pádnější. Jeho příštím zastávkou je hospoda, kam se jde opít ve snaze na to všechno zapomenout, ačkoliv nemá ani na zaplacení útraty. Opilost už je jen „skluzavka“ k zastření smyslů, oslabení instinktivního pudu sebezachování života a k nešťastné smrti.

---

<sup>118</sup> Viz 10.1.1 Filmové záběry v přílohách, obrázek 22.

<sup>119</sup> Velmi podobný okamžik zažívá také hlavní hrdina italského filmu *Le Conseguenze dell'amore* režiséra Paola Sorrentina, kterého konfrontuje žena starého muže – podvodného karbaníka, kterého Tito přede všemi bezohledně zostudí na začátku filmu odhalením jeho švindlu. I on si dobře uvědomuje, že není dobrý člověk, že svým lhostejným a chladným chováním zraňuje citlivější lidi kolem sebe a přenáší na ně vlastní duševní vyprahlost, kterou již dlouhá léta léčí užíváním tvrdých drog. Láska k ženě, která svede vytrhnout ho z apatie, podpořená tímto vyslovením zřejmého, ovšem umlčeného faktu je důvodem jeho konečného rozhodnutí: vynahradiť zanedbatelnou křivdu nesrovnatelně štědrým darem a podepsat si tím rozsudek smrti. Titta di Girolamo ovšem na rozdíl od Arnošta ze *Zabitě neděle* umírá s vědomím, že jeho poslední velký životní čin je aktem upřímnosti, poctivosti a že si uchoval alespoň přátelskou lásku k člověku, kterého desítky let neviděl a která přežije i jeho vlastní smrt.

#### 4. Závěr

V této práci jsem se pokusil představit fenomén duchovního filmu jako svébytnou oblast kinematografie, pole plně otevřené bádání filmových teoretiků a analytiků. Vylíčil jsem ho jako rozmanitou paletu možností, autorských přístupů a různých variant transcendentního stylu, které spojuje pouze společný cíl. Nemůže být tedy považován za žánr tak, jak se hovoří například o náboženském filmu. Duchovní film je polyžánrovým jevem, schopným do sebe pojmout a využít nepřeberně široké spektrum formálních prostředků. Transcendentní styl je transformován hlediskem autora a podobou kultury, v níž dílo, jež ho nese, vznikalo, ale jako takový je podmíněn jen unikátní potřebou člověka vztahovat se k tomu, co jej přesahuje, a věrností umělecké inspiraci. Díky rozmanitým projevům jeho mnohých mutací je nesmírně obtížným úkolem abstrahovat univerzální charakteristiky transcendentního stylu a já jsem na mnoha místech této práce zdůvodnil své přesvědčení, podle kterého se jim nejvíce přiblížil Paul Schrader.

Nevím, zda by souhlasil se závěry, které jsem na základě jeho teorie formuloval o filmu *Zabitá neděle*. Mou intencí bylo ozřejmit, na základě čeho se domnívám, že snímek vyjadřuje transcendentní hodnoty, a to postupem mimořádně důsledného rozkrývání následků jejich privace – následků absence duševní svobody a lásky ve smyslu univerzálního pojiva, že obsahuje nesčíslné množství symbolů a duchovních odkazů a že jeho formální výstavba obsahuje stopy univerzálního vzorce, který Paul Schrader nalézá napříč díly tří velmi rozdílných světových filmařů.

Krom těchto dvou hlavních cílů: představit teorii a osvětlit *Zabitou neděli* z hlediska, které je pro ni nejpřiléhavější, bych rád zdůraznil potřebnost načrtnutého způsobu čtení filmů, bez něhož není možné největší hodnotu mnoha filmových uměleckých děl rozpoznat a ocenit.

## 5. Anotace

The main purpose of this treatise is to analyze the film *A Squandered Sunday* (1969) by director Drahomíra Vihanová as a film containing transcendental style. Using original theoretical background and critical tools primarily borrowed from Paul Schraders's theoretical system as well as from other conceptions of spiritual film and philosophical context I intended to uncover the transcendental pathways within the form of this film and to offer an alternative option in analyzing the content. Hermeneutics and neoformalism serve as a methodology.

Hlavním účelem této bakalářské práce je analyzovat film *Zabitá neděle* (1969) režisérky Drahomíry Vihanové jako film obsahující tzv. transcendentní styl. S využitím původního teoretického podloží a odborných postupů vypůjčených převážně z teoretického systému Paula Schrader, jiných koncepcí duchovního filmu a kontextu filosofických koncepcí zamýšlím odhalit síť transcendentních vztahů uvnitř formy tohoto filmu a nabídnout interpretační alternativu. Jako metodologie slouží hermeneutika a neoformalismus.

## 6. Seznam citovaných filmů

Uvádím české distribuční názvy, pokud nejsou totožné s původním. Jestliže některý film nemá oficiální distribuční název, nepřekládám ho a ponechávám název původní. Festivalové překlady názvů nelze chápat jako oficiální.

Faktické údaje čerpám z [www.IMDb.com](http://www.IMDb.com), festivalových katalogů, případně obalů DVD. České distribuční názvy pocházejí [www.CSFD.cz](http://www.CSFD.cz).

- *Adoration* (Atom Egoyan; Kanada 2008)
- *Ai no yokan* (Masahiro Kobajaši; Japonsko 2007)
- *Beau travail* (Clarie Denis; Francie 1999)
- *Blow Job* (Andy Warhol; USA 1963)
- *Brysomme mannen, Den* (Jens Lien; Norsko, Island 2006)
- *Bumaznyj soldat* (Aleksej German ml.; Rusko 2008)
- *Conseguenze dell'amore, Le* (Paolo Sorrentino; Itálie 2004)
- *Cremaster 1* (Matthew Barney; USA 1996)
- *Cremaster 2* (Matthew Barney; USA 1999)
- *Cremaster 3* (Matthew Barney; USA 2002)
- *Cremaster 4* (Matthew Barney; USA 1995)
- *Cremaster 5* (Matthew Barney; USA 1997)
- *De la Guerre* (Bertrand Bonello; Francie 2008)
- Deník venkovského faráře (*Journal d'un curé de campagne*; Robert Bresson; Francie 1951)
- *Denně předstupuje před tvou tvář...* (Drahomíra Vihanová; Československo 1992)
- Dny zatmění (*Dni zatmeniya*; Aleksandr Sokurov; Sovětský svaz 1988)
- *Dukovany – vroucí kotel* (Drahomíra Vihanová; Československo 1987)
- *Empire* (Andy Warhol; USA 1964)
- *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín; Španělsko, Francie 2007)
- *Hadewijch – mezi Kristem a Alláhem* (*Hadwijch*; Bruno Dumont; Francie 2009)
- *Hledání* (Drahomíra Vihanová; Československo 1979)
- *Honor de cavalleria* (Albert Serra; Španělsko 2006)
- *Import/Export* (Ulrich Seidl; Rakousko 2007)
- *Inland Empire* (David Lynch; Francie, Polsko, USA 2006)

- *Juventude Em Marcha* (Pedro Costa; Francie, Portugalsko, Švýcarsko 2006)
- K smrti odsouzený uprchl (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*; Robert Bresson; Francie 1956)
- Kapsář (*Pickpocket*; Robert Bresson; Francie 1959)
- Lištičky (*The Little Foxes*; William Wyler; USA 1941)
- *Liverpool* (Lisandro Alonso; Argentina, Francie, Nizozemsko, Německo 2008)
- *Lit de la vierge, Le* (Philippe Garrel; Francie 1969)
- *Monde vivant, Le* (Eugène Green; Francie, Belgie 2003)
- *Mujer sin cabeza, La* (Lucrecia Martel; Argentina, Francie, Itálie, Španělsko 2008)
- Muška (*Mouchette*; Robert Bresson; Francie 1967)
- Nanuk – člověk primitivní (*Nanook of the North*; Robert Flaherty; USA, Francie 1922)
- Nejlepší léta našeho života (*The Best Years of Our Lives*; William Wyler; USA 1946)
- *Nem vagyok a barátod* (György Pálfi; Maďarsko 2009)
- Něžná (*Une femme douce*; Robert Bresson; Francie 1969)
- Okamžik vzkříšení (*Adam Resurrected*; Paul Schrader; Německo, USA, Izrael 2008)
- *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová; Československo, Belgie 1969)
- *Pevnost* (Drahomíra Vihanová; ČR, Francie 1994)
- *Pont des Arts, Le* (Eugène Green; Francie 2004)
- *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, Jan Schmidt; Československo 1963)
- Proces Jany z Arcu (*Procès de Jeanne d'Arc*; Robert Bresson; Francie 1962)
- *Proměny přítelkyně Evy* (Drahomíra Vihanová; Československo 1990)
- *Rosetta* (Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne; Francie, Belgie 1999)
- *Safe* (Todd Haynes; Velká Británie, USA 1995)
- *Sedmikrásky* (Věra Chytilová; Československo 1966)
- *Signes, Les* (Eugène Green; Francie 2006)
- Skryté ostří (*Kakushi ken oni no tsume*; Jódži Jamada; Japonsko 2004)
- *Sleep* (Andy Warhol; USA 1963)
- *Sud sanaeha* (Apichatpong Weerasethakul; Thajsko, Francie 2002)
- Světla v soumraku (*Laitakaupungin valot*; Aki Kaurismäki; Finsko, Německo, Francie 2006)
- *Tejút* (Benedek Fliegauf; Maďarsko 2007)

- *Tianqiao bu jianle Taiwan* (Ming-liang Tsai; Taiwan, Francie 2002)
- *Toutes les nuits* (Eugène Green; Francie 2001)
- *Üç maymun* (Nuri Bilge Ceylan; Turecko, Francie Itálie 2008)
- *V roce se třinácti úplňky* (*In einem Jahr mit 13 Monden*; Rainer Werner Fassbinder; Západní Německo 1978)
- *Variace na téma „hledání tvaru“* (Drahomíra Vihanová; Československo 1986)
- *Vie nouvelle, La* (Philippe Grandrieux; Francie 2002)
- *Vnitřní poušť* (*Desierto adentro*; Rodrigo Plá; Mexiko 2008)
- *Vztek* (*La rabia*; Albertina Carri; Argentina, Nizozemsko 2008)
- *Za oknem...* (Drahomíra Vihanová; Československo 1988)
- *Zvrácený* (*Irréversible*; Gaspard Noé; Francie 2002)
- *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Michael Haneke; Rakousko, Německo 1994)
- *322* (Dušan Hanák; Československo 1969)

## 7. Seznam pramenů

### 7.1. Filmy

*Zabitá neděle* (1969)

**Výroba:** Filmové studio Barrandov. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů

**Režie:** Drahomíra Vihanová. **Pomocný režisér:** Milan Jonáš. **Asistenti režie:** Karel Smyczek, Anna Pokorná. **Předloha:** Jiří Křenek (novela *Zabitá neděle*). **Scénář:** Drahomíra Vihanová, Jiří Křenek. **Technický scénář:** Drahomíra Vihanová, Petr Volf. **Kamera:** Petr Volf, Zdeněk Prchlík. **Asistent kamery:** Jaroslav Kupšík. **Architekt:** Vladimír Labský. **Výprava:** Vladimír Mácha, Vladimír Slepíčka, Jaromír Dědek. **Návrháři kostýmů:** Jarmila Konečná, Jana Ledecká. **Kostýmy:** Eliška Hofová. **Umělecký maskér:** František Novotný. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Dobroslav Šrámek. **Odborný poradce:** pplk. František Říčka. **Vedoucí výroby:** Richard Němec. **Zástupci vedoucího výroby:** Milena Andrejsková, Anna Proboštová. **Asistent vedoucího výroby:** Josef Ocman. **Tvůrčí skupina:** Švábím – Procházka.

**Hudba:** Jiří Šust. **Nahrál:** Kmochova hudba Kolín. **Dirigent:** Jan Vostrčil. **Nahrál:** Petr Sovadina. **Písně zpívá:** Kühnův smíšený sbor – ženský sbor, Ej, čo koho do koho, že já Marku lúbim (**Zpívá:** Ivan Palúch [dab], Bořivoj Navrátil).

**Spolupráce:** Jarmila Fulínová, Ivana Nevolvová, Jitka Šulcová, Aleš Voleman.

**Hrají:** Ivan Palúch (nadporučík Arnošt) – mluví Bořivoj Navrátil, Míla Myslíková (číšnice Marie), Ota Žebrák (podplukovník Prcek), Petr Skarke (poručík Ivan) – mluví Václav Sloup, Irena Boleslavská (holčička Ingrid), Vladislav Draždák (řidič), Jan Vostrčil (kapelník), Alexandra Haškovcová (blondýnka), Marcela Mlacovská (tmavovláska), Josef Kubíček (vrchní), Jarmila Orlová, E. Bartková (Polky), Hana Vítková (zlatovláska) – mluví Jana Andresíková, Olga Jungová (starší žena), František Nechyba (Grizzly) – mluví Ilja Prachař, Rudolf Netáhlík (kuchař), Marta Záhorová (uklízečka), Richard Záhorský (kněz na pohřbu), Jiří Stehno, Zdeněk Bittl,

A. Vilím (důstojníci), Luděk Forétek (farář), L. Lindr (číšník), Miloslav Holub (hlas vrátného), V. Břinčil, M. Cabrnach, F. Hruška, J. Hruška, A. Janda, R. Knížek, J. Sever (hudebníci).

*Zlatá šedesátá – D. Vihanová: Zabitá neděle (2009)*

**Produkce:** První veřejnoprávní s. r. o., Čestmír Kopecký, Česká televize a Slovenský filmový ústav.

**Námět a scénář:** Jan Lukeš. **Host pořadu:** Drahomíra Vihanová. **Výběr hudby:** Václav Fiala. **Asistent režie a produkce:** Edita Marholtová. **Příprava rešerší:** Hana Válková (SFÚ), Michal Juhás (SFÚ), Iva Syslová (ČT) a Bára Kinkalová. **Zpracování archívních materiálů:** Petr Záruba. **Zpracování archívních materiálů a fotografií:** Ivana Lukešová. **Digitalizace a úprava fotografií:** Petr Koza a Patrik Velek. **Přepisy rozhovorů:** Irena Novotná. **Druhá kamera:** Jan Gregor. **Asistent střihu:** Marek Brožek. **Světla:** Petr Tůma a Jan Školník.

**Výpomoc a poděkování:** Richard Balous, Martin Král, Barbora Příkaská, Pavla Kubečková, Dan Strejc, Jan Bernard, Renáta Šmatláková, Ivana Vargová, Alice Taberyová, Martina Spurná, Anna Kopecká, Jakub Felcman, Pavel Fuksa, Jakub Kohák a Jan Šťastný.

**Autoři archívních fotografií:** Josef Vítek, Miloš Schmiedberger a soukromé archívy Andreje Barly a Drahomíry Vihanové.

**Archivní materiály:** Slovenský filmový ústav, Národní filmový archiv, Ateliéry Bonton Zlím a. s., Krátký film Praha a. s., Slovenská televízia, Česká televize a FAMU.

**V pořadu použity ukázky z těchto filmů a pořadů:**

- Krabice filmu (Václav Sklenář, 1958)
- Nic než souvislost (Drahomíra Vihanová, 1961)
- Zpěv, který nezemřel (Drahomíra Vihanová, 1962)



- Fuga na černých klávesách (Drahomíra Vihanová, 1964)
- Romance pro křídlovku (Otakar Vávra, 1966)
- Zabitá neděle (Drahomíra Vihanová, 1969)

**Obrazová postproduce:** UPP. **Záznam zvuku:** Jan Štindl. **Mix zvuku:** Jan Štindl a David Titěra. **Střih:** Jiří Brožek. **Výkonný producent:** Petr Koza. **Produkce ČT:** Jana Kabátová. **Kamera:** Martin Štrba. **Koproducent za UPP:** Vít Komrzý. **Koproducent za SFÚ:** Peter Dubecký. **Vedoucí dramaturg ČT:** Antonín Trš. **Šéfdramaturgyně ČT:** Darja Macáková. **Šéfproducent ČT:** Petr Morávek. **Producent:** Čestmír Kopecký. **Režie:** Martin Šulík.

## 7.2 Tiskoviny

Jiří Úhlíř, *Josefov se dočkal filmařů*. Lidová demokracie 25, 23. 8. 1969, příl. č. 28, s. 13 [rep.].

(a) [Oldřich Adamec] *Debuty kolem „Zabité neděle“*. Mladá fronta 25, 23. 8. 1969, č. 198., s. 4 [rozhovor s D. Vihanovou].

*Dvacet zabitých let*. Moravské noviny 1990, č. 4 (25. 1.), s. 6 [rec.].

Jan Jaroš, *Zabitá neděle*. Scéna 15, 1990, č. 3. (21. 2.), s. 6 [rec.].

Milan Moravčík, *Nedeřa Drahomíry Vihanovej*. Práce 45, 16. 3. 1990, č. 64, s. 6 [rec.].

Richard Fiala, *Zabitá neděle*. Kino 45, 1990, č. 7 (10. 4.), s. 15 [rec., 2 f.].

Jana Hádková, *Zabitá neděle*. Záběr 23, 1990, č. 11 (31. 5.), s. 6 [rec., 1 f.].

### **7.3 Rozvorory**

*Rozhovor s Drahomírou Vihanovou o Zabité neděli.* Pořídil Adam Kotaška dne 3. 4. 2010 v Praze. Soukromý archiv autora. [přepis přiložen k práci viz 10. 3 Rozhovor s Drahomírou Vihanovou o *Zabité neděli*].

## 8. Seznam použité literatury

### 8.1 Tištěné zdroje

ANDREW, Geoff. *Podivnější než ráj. Filmoví režiséři nezávislé scény v současné americké kinematografii*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2001. 373 s. ISBN 80-7207-376-1. př. Magda Pěňčíková

ARISTARCO, Guido. *Dějiny filmových teorií*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. 363 s. př. Eva Hepnerová a Ivo Hepner

BAZIN, André. *Co je to film?* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979. 241 s. př. Ljubomír Oliva

BERNARD, Jan. *Z šedé zóny: Texty a kontexty*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 592 s. ISBN 978-80-7331-164-3.

*Bible: Písmo svaté starého i nového zákona. Ekumenický překlad*. 3. vyd. Praha: Česká katolická charita, 1985. 1290 s.

BIRD, Robert. *Andrej Rublev: Андрей Рублёв*. 1. vyd. Praha: „casablanca, 2006. 110 s. ISBN 80-903756-0-X. př. David Petru

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1.

BLECHA, Ivan (ed.). *Filosofický slovník*. 2. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998. 463 s. ISBN 80-7182-064-4.

BOHUŠ Otto (ed.). *Katalog Cinepur Choice 2007*. 2007. 29 s.

BOHUŠ, Otto (ed.). *©inepur Choice Film Festival 2008: Katalog*. 2008. Brno: Studio 19, 2008. 59 s.

BOWKER, John. *Bůh a jeho proměny v dějinách náboženství*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2004. 400 s. ISBN 80-242-1063-0. př. Dušan Zbavitel

BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 3. vyd. New York: McGraw-Hill, 1990. 425 s. ISBN 0-07-006439-3.

BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 1998. 115 s. ISBN 80-86019-68-3. př. Miloš Fryš

BROWN, Raymond E. – FITZMYER, Joseph A. – MURPHY, Roland E. (eds.). *The New Jerome Biblical Commentary. Student Edition*. 2. vyd. London: Geoffrey Chapman, 1993. 1484 s. ISBN 0-225-66734-7.

BUCHAR, Robert. *Sametová kocovina: 2001 Odysea české Nové vlny*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. 170 s. ISBN 80-7294-040-6.

CAMUS, Albert. *L'étranger = Cizinec*. 1. vyd. Praha : Garamond, 2009. 271 s. ISBN 978-80-7407-049-5. př. Miloslav Žilina

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995. 167 s. ISBN 80-205-0477-X. př. Dagmar Steinová

CARNAP, Rudolf. Překonání metafyziky pomocí logické analýzy jazyka. In *Filosofický časopis*, roč. 39, 1991, č. 4, s. 623-642. ISSN 0015-1831.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7331-143-8. př. Helena Giordanová

*Cinepur: Časopis pro moderní cinefily*. Praha: FAMU a Sdružení přátel Cinepuru, 1991–. Vychází každé dva měsíce. ISSN 1213-516X.

DESCARTES, René. *Meditace o první filosofii*. In *Meditace o první filosofii*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2003, s. 1-80. ISBN 80-7298-084-X. př. Petr Gombíček, Tomáš Marvan a Pavel Zavadil

DIONÝSIOS AREOPAGITA. *O mystické theologii*. In *Listy, O mystické theologii*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 167-181. ISBN 80-7298-157-9. př. Vojtěch Hladký a Martin Koudelka

DUTA, Mircea Dan. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009. 206 s. ISBN 978-80-7308-272-7.

DÜLMEN, Richard van. *Bezectnost sebevraha*. In *Bezectní lidé : O katech, děvkách a mlynářích : nepočestnost a sociální izolace v raném novověku*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2003. s. 75-88. ISBN 80-86569-43-8. př. Josef Boček

EJCHENBAUM, Boris. *Problémy filmovém štylistiky*. In MIHÁLIK, Peter. (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986. s. 139-171.

FLÍGL, Jiří (ed.). *Katalog: Febiofest 2010. 17th Mezinárodní filmový festival*. Praha: Febiofest s. r. o., 2010. 169 s.

FLORENSKIJ, Pavel Aleksandrovič. *Ikonostas*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2000. 132 s. ISBN 80-86263-13-4. př. Hanuš Nykl

FLOSS, Pavel. *Architekti křesťanského středověkého vědění*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004. 444 s. ISBN 80-7021-662-X

GADAMER, Hans-Georg: *Problém dějinného vědomí*. 1. vyd. Praha: FILOSOFIA, 1994. 56 s. ISBN 80-7007-062-5. př. Jiří Němec a Jan Sokol

GROFOVÁ, Marie (ed.). *41th Karlovy Vary International Film Festival: Catalogue*. Praha: Film Servis Festival Karlovy Vary, a. s., 2006. 342 s.

GROFOVÁ, Marie (ed.). *42th Karlovy Vary International Film Festival: Catalogue*. Praha: Film Servis Festival Karlovy Vary, a. s., 2007. 335 s.

GROFOVÁ, Marie (ed.). *44th Karlovy Vary International Film Festival: Catalogue*. Praha: Film Servis Festival Karlovy Vary, a. s., 2009. 320 s.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha: KMa, 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2. př. Tomáš Pekárek

HÁDKOVÁ, Jana. *Drahomíra Vihanová*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. 49 s. ISBN 80-7004-069-6.

HEJLÍČKOVÁ, Iva (ed.). *Filmové listy Projektu 100 – 2010*. 2010. 17 s.

HITCHCOCK, Alfred – TRUFFAUT, François. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1987. 216 s. př. Ljubomír Oliva

HROCH, Jaroslav. *Praxe a tradice. Kritika filozofické hermeneutiky H.-G. Gadamera*. 1. vyd. Praha: Academia, 1989. 176 s. ISBN 80-200-0126-3.

HUME, David. *Zkoumání o lidském rozumu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. 235 s. ISBN 80-205-0521-0. př. Josef Moural

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998. 453 s. ISBN 80-7215-050-2.

KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1998. 136 s. ISBN 80-86138-06-2. př. Anita Pelánová

KANT, Immanuel. *Prolegomena ke každé příští metafysice, jež se bude moci stát vědou*. 2. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1992. 151 s. ISBN 80-205-0310-2. př. Jaroslav Kohout a Jiří Navrátil

*Katalog filmů – filmový festival Film ve znamení ryby. 2009.*

KIERKEGAARD, Søren. Ladění v zápasech utrpení. In *Evangelium utrpení: křesťanské řeči*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006, s. 135-174. ISBN 80-7325-103-5. př. Marie Mikulová Thulstrupová

KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2007. 208 s. ISBN 978-80-7021-832-7. př. Tomáš Nejeschleba

KŘENEK, Jiří. *Zabitá neděle*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1967. 168 s.

KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a televizi*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2002. 230 s. ISBN 80-7331-896-2.

KUSÁNSKÝ, Mikuláš. De docta ignorantia. In *Mikuláš Kusánský. Život a dílo renesančního filosofa, matematika a politika*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 123-184. ISBN 80-7021-472-4. př. Jan Patočka, Jan Sokol a Karel Floss

KUSÁNSKÝ, Mikuláš. *O vrcholu zření*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003. 176 s. ISBN 80-7021-852-8. př. Karel Floss

LANDSBERG, Paul Ludwig. *Zkušenost smrti*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1990. 202 s. ISBN 80-7021-054-0. př. Ladislav Hejránek a Jan Sokol

LIEHM, Antonín Jaroslav. *Ostře sledované filmy*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 474 s. ISBN 80-7004-100-5.

LOCKE, John. *Esej o lidském rozumu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1984. 407 s. př. Anna Dokulilová

LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec Československé státní kinematografie (Kritický deník 1987-1993)*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 325 s. ISBN 80-7004-006-8.



LUKEŠ, Jan – LUKEŠOVÁ, Ivana (eds.). *Variace na Drahomíru Vihanovou*. 1. vyd. Plzeň. Dominik centrum, s. r. o., 2010. 100 s. ISBN neuvedeno

MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií. Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6. př. Tomáš Liška a Jan Valenta

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Čas ve filmu. In *Studie I*. 2. vyd. Brno: Host, 2007. s. 454-462. ISBN 978-80-7294-239-8.

NIETZSCHE, Friedrich. Pomatenec. In *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 120-122. ISBN 80-7198-080-3. př. Věra Koubová

OPĚLA, Vladimír (ed.). *Český hraný film. IV, 1961-1970*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 693 s. ISBN 80-7004-115-3.

PLATÓN. Euthyfrón. In *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*. 5. vyd. Praha: Oikoymenh, 2005. s. 11-33. ISBN 80-7298-140-4. př. František Novotný

PLATÓN. *Faidón*. 6. vyd. Praha: Oikoymenh, 2005. 107 s. ISBN 80-7298-158-7. př. František Novotný

PLATÓN. Menón. In *Euthydémos, Menón*. 4. vyd. Praha: Oikoymenh, 2000. s. 65-129. ISBN 80-85241-56-9. př. František Novotný

PLATÓN. Obrana Sókrata. In *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*. 5. vyd. Praha: Oikoymenh, 2005. s. 35-71. ISBN 80-7298-140-4. př. František Novotný

PLATÓN. *Parmenides*. 2. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996. 93 s. ISBN 80-86005-02-X. př. František Novotný

PLATÓN. *Ústava*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2005. 427 s. ISBN 80-7298-142-0. př. František Novotný

PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

RICKEN, Friedo. *Antická filosofie*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1999. 226. s. ISBN 80-7182-092-X. př. David Mik

SEIDL, Tomáš (ed.). katalog Festivalu českých filmů Finále. 2010. 191 s.

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer* [Transcendentní styl ve filmu. Ozu Bresson, Dreyer]. 2. vyd. New York: Da Capo Press, 1988. 194 s. ISBN 0-306-80335-6.

SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Mgr. Jiří Burget, 2004. 384 s. ISBN 80-902798-6-4.

SUCHÁNEK, Vladimír. Barva granátového jablka. Topografie transcendentních souřadnic filmové umělecké tvorby. In BILÍK, Petr (ed.): *Kontext(y) II. Litteraria – Theatralia – Cinematographica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica-Aesthetica* 22. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 117-133.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. dosisk 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. 260 s. ISBN 80-244-0417-6.

SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové, 2004. 528 s. ISBN neuvedeno

SZCZEPANIK, Petr – ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 432 s. ISBN 978-80-7004-136-9.

STARÝ, Rudolf. *Filmová hermeneutika. Výbor z filmových recenzí 1981-1994 s úvodní studií o hermeneutice*. 1. vyd. Praha: Sagittarius, 1999. 244 s. ISBN 80-901898-8-1.

SWINBURNE, Richard. *Is there a God?*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 1996. 144 s. ISBN 0-19-823545-3.

SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky. Studijní vydání přednášek*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. 184 s. ISBN 80-7294-094-5. př. Zuzana Adamová a Olga Trávníčková

TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2009. 355 s. ISBN 80-903678-4-4. př. Michal Petříček

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5-36. ISSN 0862-397X.

VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, 2000. 59 s. ISBN 80-85883-58-9.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2007. 87 s. ISBN 978-80-7298-284-4. př. Petr Glombíček

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 4. vyd. Praha: Brána a Knižní klub, 1996. 454 s. ISBN 80-85946-29-7 (Brána), 80-7176-380-3 (Knižní klub).

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. doplněné vyd. Praha: KMa, 2008. 231 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

## 8.2 Elektronické zdroje

České filmové nebe. Zabitá neděle. [online]. [cit. 04. 03. 2010]. URL: <<http://www.kinobox.cz/cfn/film/23428-zabita-nedele>>.

Česko-Slovenská Filmová Databáze. Zabitá neděle. [online]. [cit. 04. 03. 2010]. URL: <<http://www.csfd.cz/film/9310-zabita-nedele/>>.

Eodeon: K filmu a audiovizi obecně. [online]. [cit. 15. 04. 2010]. URL: <<http://eodeon.blog.com>>.

Fantomfilm. [online]. [cit. 28. 03. 2010] URL: <<http://www.fantomfilm.cz>> a <<http://blog.fantomfilm.cz>>.

Film a spiritualita. Otázky a podněty k filmům psané z křesťanské perspektivy. [online]. [cit. 28. 03. 2010]. URL: <<http://filmaspiritualita.blogspot.com>>.

HABERMAS, Jürgen. 2009. *Povědomí o čemsi, co chybí*. [online]. [cit. 17. 12. 2009]. URL: <[http://kfil.upol.cz/soubory/habermas-povedomi\\_o\\_cemsi\\_co\\_chybi.pdf](http://kfil.upol.cz/soubory/habermas-povedomi_o_cemsi_co_chybi.pdf)>.

HOLÝ, Zdeněk. 2005. *Vyprázdněná narace aneb Vzrušující nejistota filmového obrazu*. [online]. [cit. 28. 03. 2010] URL: <<http://cinepur.cz/article.php?article=838>>.

Internet Movie Database, The. Zabitá neděle. [online]. [cit. 04. 03. 2010]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0125600/combined>>.

KOKEŠ, Radomír. 2006. *Variace na transcendentální styl ve filmu Poslední pokušení Krista*. [online]. [cit. 19. 03. 2010] URL: <<http://douglaskokes.blogspot.com/2007/06/variace-na-transcendentln-styl-ve-filmu.html>>.

PILÁT, Tomáš – DUTA, Dan Mircea. 2010. *Vychází kniha o narativních postupech ve filmech československé nové vlny*. Rozhlasové interview. [soubor formátu mp3]. [cit. 17. 02. 2010]. Ke stažení na URL: <[http://www.rozhlas.cz/mozaika/film/\\_zprava/696082](http://www.rozhlas.cz/mozaika/film/_zprava/696082)>.

*Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema*. [online]. [cit. 28. 03. 2010] URL: <<http://unspokencinema.blogspot.com>>.

*Zlatá šedesátá – Československý filmový zázrak*. *Drahomíra Vihanová*. [online]. [cit. 04. 03. 2010]. URL: <<http://www.zlatasedesata.cz/profil/drahomira-vihanova/>>.

## **9. Seznam příloh**

- Obrazové přílohy – Filmové záběry
- Obrazové přílohy – Výběr z dobových pramenů
- Filmografie Drahomíry Vihanové
- Rozhovor s Drahomírou Vihanovou o *Zabité neděli*

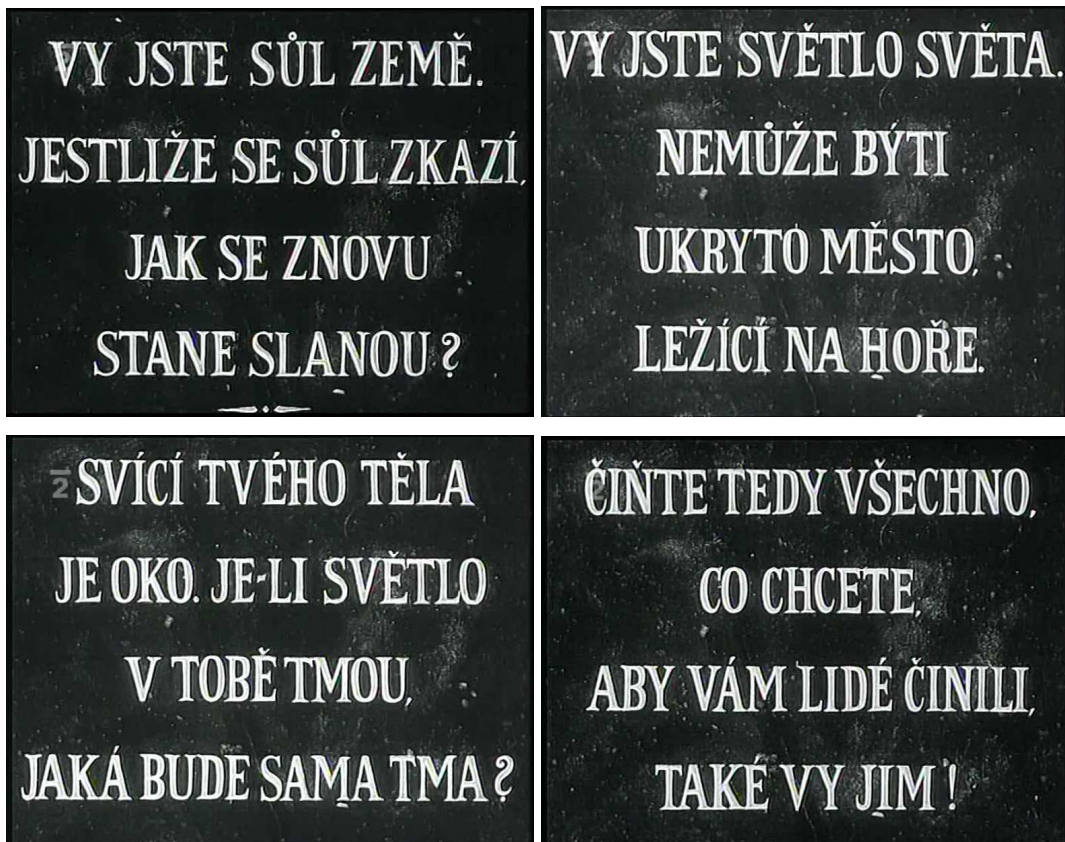
## 10. Přílohy

### 10.1 Obrazové přílohy

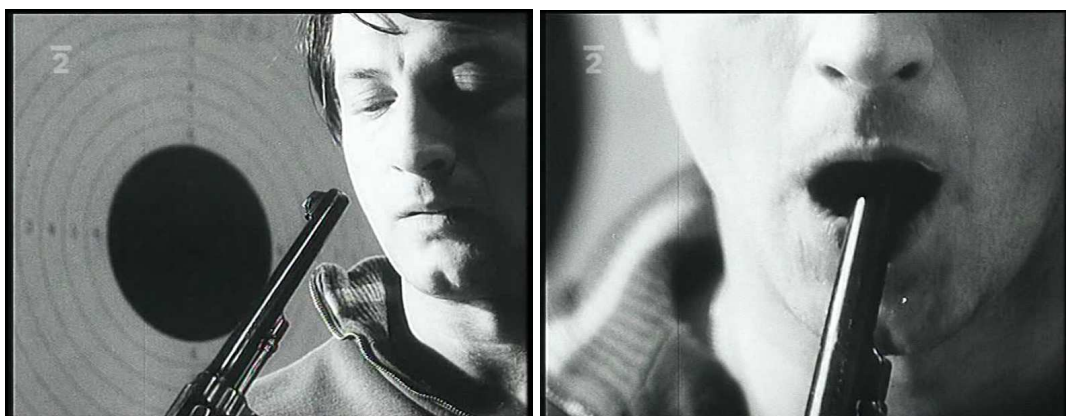
Obrazové přílohy se dělí na dvě části. První soubor obrázků nadepsaný Filmové záběry tvoří se dvěma výjimkami záběry vzaté z přímo z filmu *Zabitá neděle*. Výjimkou je třicátý obrázek – záběr z *Postavy k podpírání*, který přikládám pro srovnání s obdobným obrazem ze *Zabité neděle*, a třináctý obrázek z Bressonova filmu *K smrti odsouzený uprchl*, jež se nápadně podobá následujícímu snímku ze *Zabité neděle*.

Ve druhé části se nachází šest vybraných pramenů – článků o *Zabité neděli* z nejrůznějších tiskovin, které přispívají další perspektivou. Obrázky jsou číslovány podle jejich pořadí zleva doprava a odshora dolů.

### 10.1.1 Filmové záběry

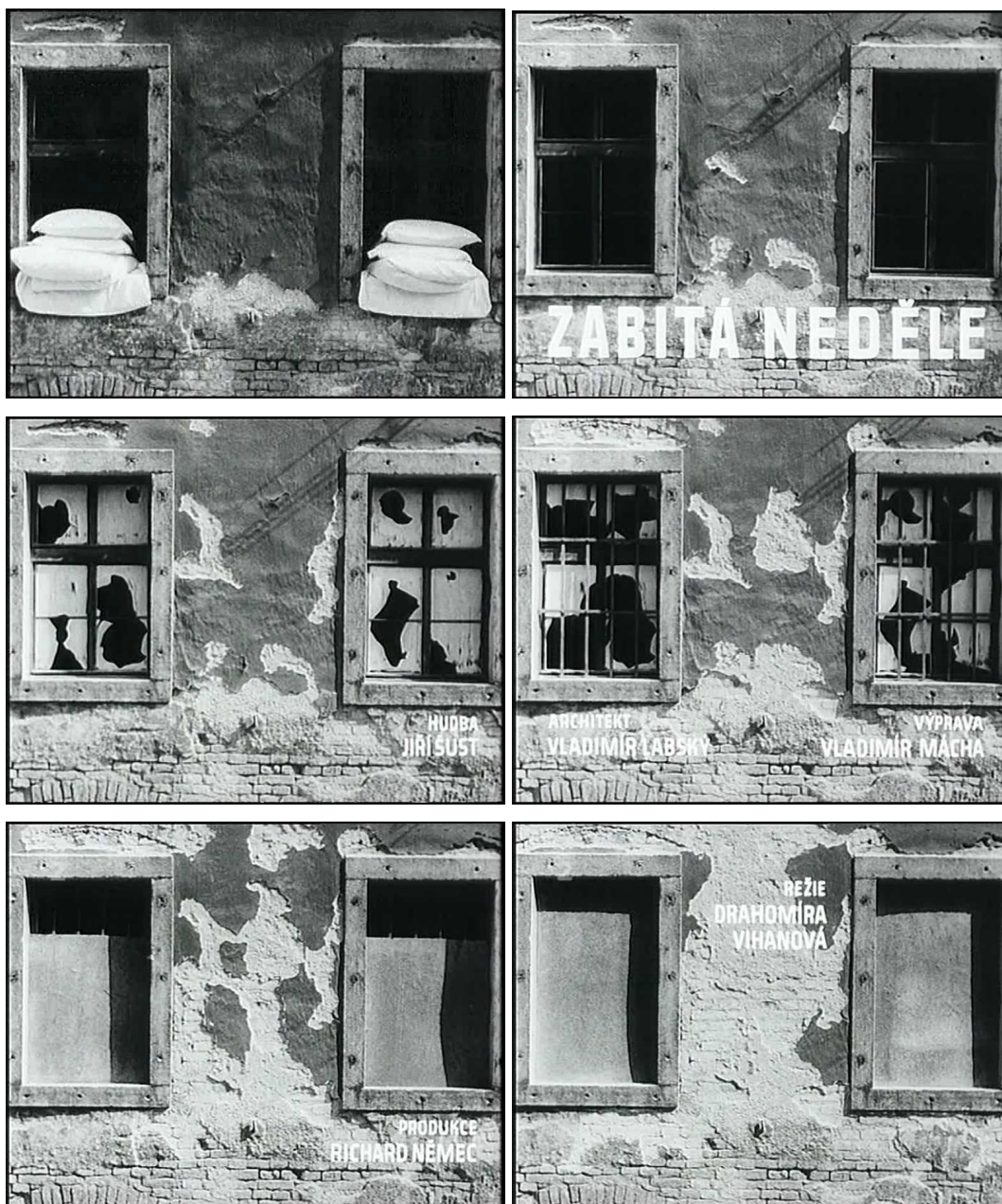


**Obrázky 01-04:** Mezititulky s citacemi z evangelia podle sv. Matouše. Ve filmu se vyskytují v časech 5:45, 26:06, 31:36 a 56:34.



**Obrázky 05 a 06:** Zahrávání si se životem a testování vlastní duševní síly a pevnosti nervů (23:42 a 24:16).





**Obrázky 7-12:** Sekvence s úvodními titulky filmu, na jejímž pozadí jsou tatáž okna, měnící se v šesti různých záběrech ve svižných prolínáčkách (1:59 – 3:11).

Obr. 07.: Otevřená okna

Obr. 08.: Zavřená okna

Obr. 09.: Zamalovaná/rozbitá

Obr. 10.: Zamřížovaná

Obr. 11.: Zpola zadržovaná

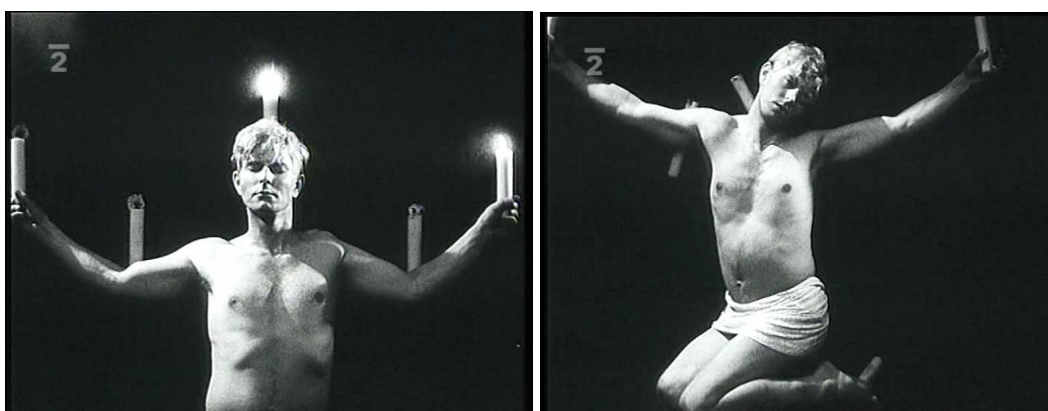
Obr. 12.: Zcela zadržovaná



**Obrázky 13 a 14:** 14 – Detailní záběry kladou důraz na zamykání, což je jednak příspěvek do souboru motivů uvěznění, jednak poukaz na absurditu nutnosti zamykat bezvýznamný objekt (55:41). 13 – *K smrti odsouzený uprchl* (75:35).



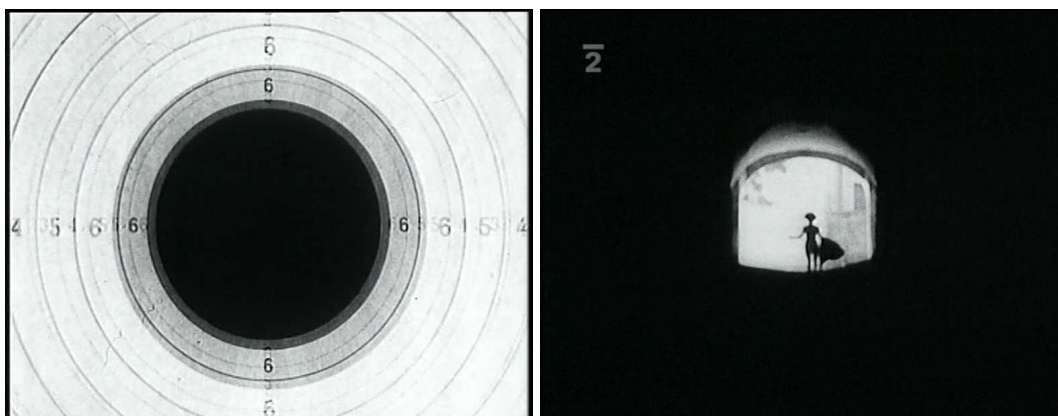
**Obrázky 15 a 16:** Kontrast světla a tmy v detailních záběrech tváří (37:14 a 40:06).



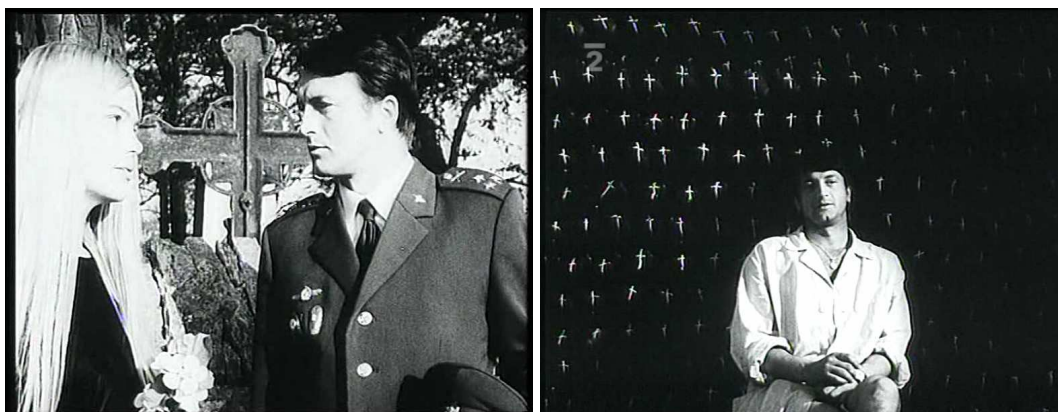
**Obrázky 17 a 18:** Hravé cvičení – metonymie Arnoštova martýria (20:09 a 20:17).



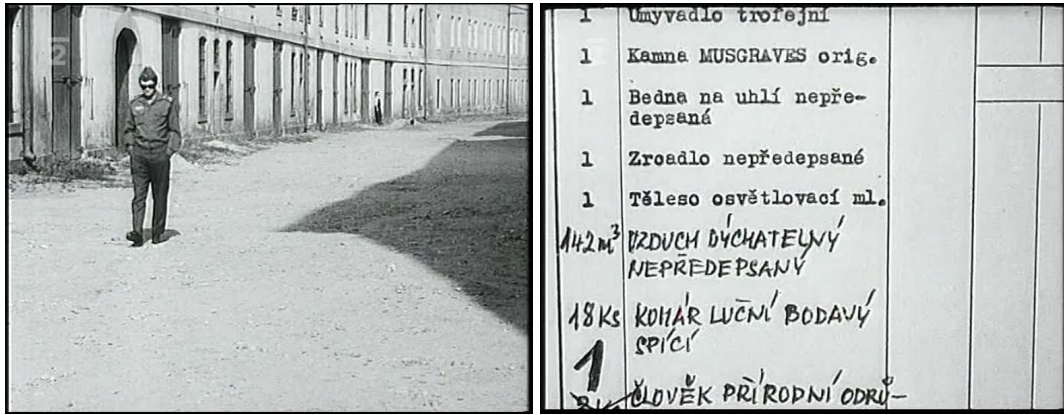
**Obrázky 19 a 20:** Opakující se motiv kříže, pod kterým každý „nese své břímě“ (3:30) a pod nímž po vzoru Kristova pádu spočine únavou i hrdina Arnošt (1:01:15).



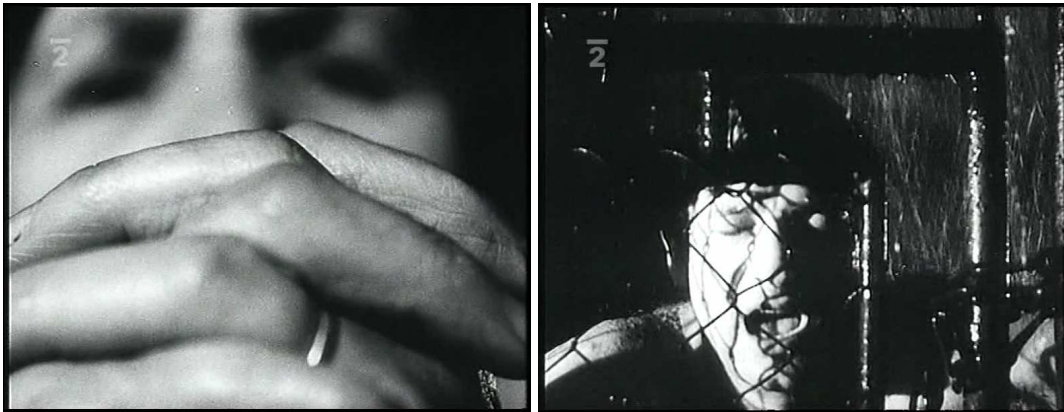
**Obrázky 21 a 22:** Vzájemně kontrastní záběry (1:17:12 a 56:29).



**Obrázek 23:** Milence „pojí“ kříž (1:16), **Obrázek 24:** Arnošt v „poli křížů“ (33:51).



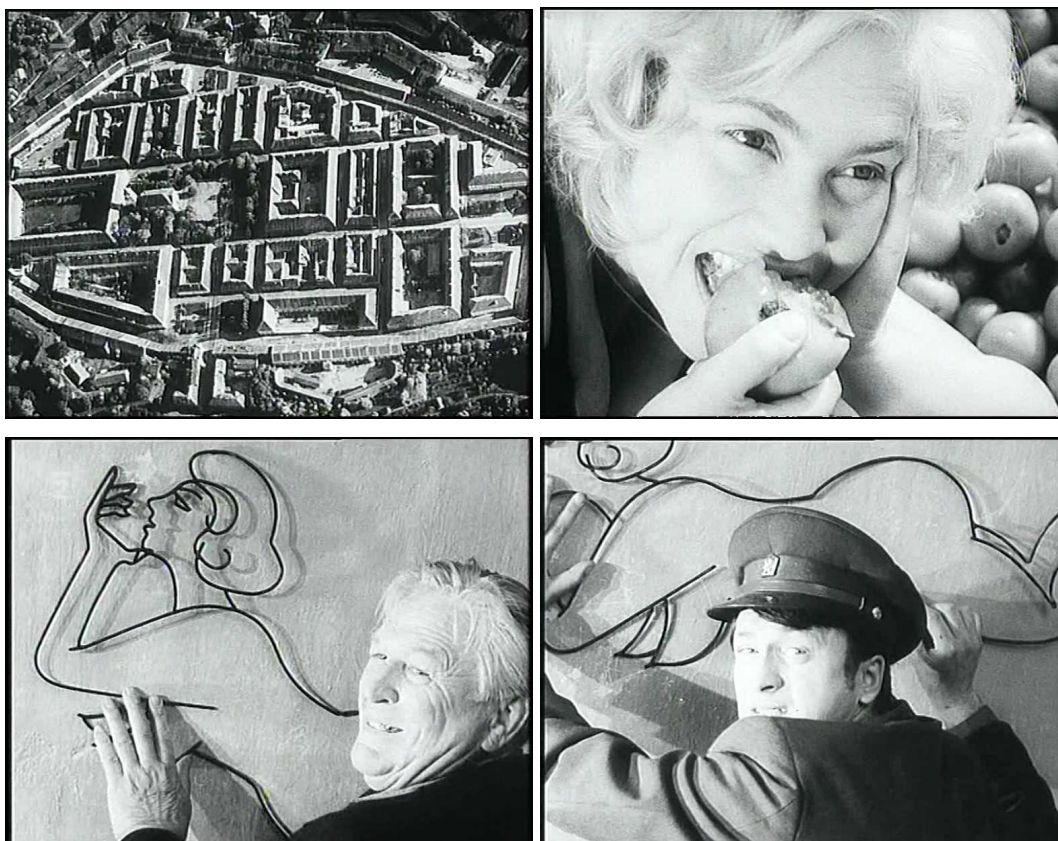
**Obrázek 25:** „Pevnostní“ Josefov (1:01:04), **Obrázek 26:** Člověk v inventáři (6:41)



**Obrázky 27 a 28:** Velmi expresivní kamera – molitba (4:48) a očištný déšť (17:53)



**Obrázky 29 a 30:** Kamera využívá architekturu prostoru k navození dojmu tísně; ze *Zabitě neděle* v prvním obrázku (26:06) a z *Postavy k podpírání* ve druhém (32:08), kde ještě dříve dosáhli stejného účinku Pavel Juráček s Janem Schmidtem.



**Obrázek 31:** Letecká fotografie Josefova je obrazovou metaforou sevření, jiným slovem uvěznění (1:42).

**Obrázky 32-34:** Obrazy Arnoštovy představy, které symbolizují společný zájem jeho a podřízeného Grizzlyho o číšnici Marii.



Když na sklonku roku 1969 dokončovala režisérka Drahomíra Vihanová svůj první celovečerní film, sotva předpokládala, že bude také jejím posledním — alespoň na předlouhých dvacet let. Mohla však tušit, že v houstnoucí konsolidační atmosféře jí Zabitá neděle jen tak neprojde. Protože se nejen nelichotivě dotýkala nedotýkatelné a nedůtklivé prestiže naší armády, ale v koncentrované metaforické podobě předjímal i nástup stojatých hnilobných časů, jež se tehdy právě formovaly. Nic na tom nemění fakt, že stejnojmenná literární předloha Jiřího Křenka byla oceněna v soutěži vypsané Hlavní politickou správou ČSLA ke kterémusi výročí. To bylo ovšem ještě před pražským jarem 1968, v éře ideologického uvolňování a relativního kulturního rozkvětu.

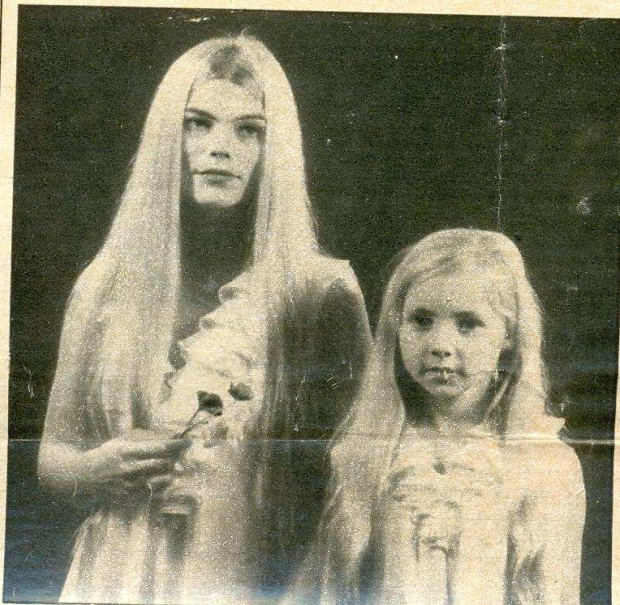
Křenek v jedné ze svých nejzávažnějších prací těží z důvěrné znatlosti vojenského prostředí, ze zažitého pocitu marnosti a nudy, ubíjeného času, promrhávaného života. Vihanová, nezatížená tímto ryze mužským traumatem, jeho pohled zevnitř objektivizuje. Komorní studie jedné troskotávající lidské existence se stává zároveň výpovědí o světě, jehož zajatcem, ale i spoluvůrcem se mladý hrdina stal. Je to jakási zakletý a odcizený svět, v němž se zastavil čas, zdegenerovaly a zpřetrhaly se vztahy mezi lidmi, jejich činnosti se staly mechanickými, smyslu zbavenými rituály, předměty ztratily svou původní funkci, slova zmrzačená hantýrkou pozbyla obsahu a stala se karikaturou sebe samých. Vše je tu jakoby pod skleněným poklopem a v tomto dusném, zmrtvělelém ovzduší zpochybnujícím jakoukoli aktivitu je vlastně sám nadporučík Arnošt představitelem všudypřítomného a ve své anonymitě zároveň neuchopitelného Řádu, jehož někdejší „svaté“ poslání se vytratilo a udržuje se jen pouhou, zato drtivou a propracovanou setrvačností. Arnošt v něj přirozeně nevěří, ale podrobuje se a slouží mu. Prázdnota a jalovost jeho života „v zeleném“ ho tíží, nedokáže se však vzepít. Pravidelné opijení poskytuje jen dočasný únik, po něm přichází kocovina fyziologická i morální.

Právě tak Arnoštův příběh jednoho dne začíná: probuzení po sobotní pijatce. Je neděle a městečko-pevnost je ještě nehostinnější než jindy. Obraz dokonale pustoty skýtá už jeho „mládenecký pokojík“. Arnoštovou hlavní snahou je zahnat chandru a obstarat si nějaké peníze na večer. Ani jedno, ani druhé se mu příliš nedaří. Kontrola skladu, který je mu svěřen, zpestřená zadržením dvou narušitelů v opalovačkách, nepřinese potřebný pocit důležitosti — spíše naopak, stane se jen dalším trapným debaklem. Neuspokojí ho ani obvyklá zábava střelení krys ve sklepě. Nakonec finanční podporu i azyl nachází tam, kde ho hledat nechtěl, kde se mu však jediné nabízí — u kypré, vdavekchtivé servírky Marie. Kruh se uzavírá, den končí opět v hospodě. Tentokrát naposledy: mefistofelské vábení pistolové spouště je vyslyšeno. Hrdina takového řešení pro něj bezvýchodné situace chápe spíš jako vysvobození než kapitulaci.

Vihanová do své prvotiny — jak už to bývá u debutantů, kteří mají co říci a vědí i jak — investovala mnoho. Zaujme především ryším filmovým jazykem Zabitá neděle, jež s dvacetiletým odstupem nijak neztratila na



Nadporučík Arnošt ztělesnil Ivan Palúch



Metaforickou rovinu filmu představuje vztah Arnošta k malé holčičce ze sousedství Ingrid (Irena Boleslavská) a do jeho snů patří i půvabná blondýna (Alexandra Haškovcová)

## Zabitá neděle

hodnotě. Ve filmu se málo mluví (výjma vnitřního monologu), těžiště spočívá v obraze, v němž tísnivá scénérie, jednotlivé rekvizity, evokovaná atmosféra, jeho symbolické vyznění převažuje nad hereckou akcí. Východiskem tu je dokumentaristicky pronikavé vidění realii (ideálním dějištěm bizarní Arnoštovy kalvárie se stal východočeský Josefův), promyšlená kompozice těžící z kontrastu ubíjející jednotvornosti a překvapivého, utocného detailu, prosluněného letního dne a šerých, nevábných interiérů, odpudivé skutečnosti a kdesi v koutku duše skryvané vize. Podstatným stylistickým prvkem je montáž udílející filmu osobitý „hudební“ rytmus (v této souvislosti se obvykle připomíná původní režisérčina umělecká profese) komponující jeho nevyraznou dramatickou výstavbu.

Vihanová je neúprosně důsledná při modelování svého žalostného hrdiny v past, v níž uvízl. S trpkým vý-

směchem odhaluje spiknutí tuposti a nihilismu, násilí a destrukce, které nemusí vždy čpět jen kasárnami. Strohou naturalistickou vyprávěcí rovinou dovede propojit s vysoce stylizovanou, metaforickou, samo dno všednosti s rafinovanou absurditou. Jediným světlým bodem na bezútěšném horizontu díla je Arnoštův něžný vztah k holčičce ze sousedství — dodávám, že poněkud cizorodým. Zabitá neděle byla ve své době a je i dnes tvrdým direktem totalitě, jejím oporám a fetišům. Věřme, že se neztratí v zástupu jiných, proslulejších a diváku přístupnějších trezorových propuštěnců. Byla by to křivda dvojnásobná — na filmu samém (před nedávnem oceněném v italském Sanremu) i na jeho tak záhy umlčené tvůrkyni, jež mezitím našla vynikající, ale přeci jen náhradní uplatnění na dokumentaristickém poli.

RICHARD FIALA

# JOSEFOV SE DOČKAL FILMAŘŮ

Na okraj nového filmu režisérky Drahomíry Vihanové podle novely J. Křenka

V areálu pevnostního města JOSEFOVA nad Metují právě v těchto dnech začali filmaři ČSF z Barrandova realizovat své záběry nového českého hraného černobílého filmu na klasickém formátu. Po letech se stává skutečností situace, kterou v roce 1941 načrtli v humoristickém románu HVEZDY NAD ROUPKOVEM. Líčí v něm, jak hladinu života řevnivých obyvatel dvou sousedních rivalitních městeček (Jaroměř a Josefov) rozvíří filmaři, kteří tu mají točit film z místního prostředí. V Josefově se tedy bude točit celý film ZABITÁ NEDELE, který je prvním hraným filmem realizovaným v prostředí města Josefova.

Josefov je starobylé vojenské město. Několik let zde vojančil jako důstojník z povolání také inženýr Jiří Křenek, který odtud vzal i námět ke své novele Zabítá neděle, vydané knižně před lety v nakladatelství Naše vojsko. Novele již při svém časopiseckém zveřejnění upoutala mladou režisérku Drahomíru Vihanovou, která ji společně s Jiřím Křenkem převedla do literárního scénáře, v březnu 1968. A loni se seznámila s dějištěm novely, s Josefovem.

Zabítá neděle je psychologická studie, místy až naturalisticko-deskriptivní záznam vnějšího i duševního života osamocené poručíka Arnošta, náčelníka intendantního skladu v Josefově. Studie mladého, neuspokojeného člověka, který sám nemá dostatek sil změnit svůj život, probořit pevnost nudy, osamocení, izolovanosti, prolomit hrady vlastní nemohoucnosti a slabosti vůle.

Vnější fabule, jak je obvyklé v moderní próze, je potlačena. Děj je skrovný. V prologu se dovíme, že Arnošt, šestadvacetiletý poručík, pochová svou matku. Pak jdou tituly na pozadí scénérii Josefova, města symetrického fortifikačního systému, empirových staveb v uniformované šedi kasárenských bloků. Celý mozaikový příběh je na základě principu neustálé konfrontace skládan v dvou dějových rovinách. Ta první je skutečná, přítomná, odvíjí se v reálném čase, tedy během jedné zabité, nudné bezvarné neděle, a je prolínána druhou rovinou, a to ireálnou, retrospektivními reminiscencemi anebo přáními hrdinů. Příběh se děje v Josefově ve vojenské svobodárně, v Arnoštově pokoji, na chodbě, ve sklepech, v hospodě U dubu, před strážní boudou Grizzlyho, na vojenské střelnici, v intendantním skladu, v Okružní ulici, na hradbách, ve vojenské učebně, v kostele, pod misijním křížem aj.

Název Zabítá neděle se vysvětluje během celého filmu. Je to neděle mladého poručíka, který se do nedělní rána probouzí po prohýřené noci, v níž upíjí svůj žal, svou osamocenosť. Bez peněz a přátel zabíjí nudnou neděli, jak se jen nabízí a dá. Část dopoledne stráví honbou mouchy po pokoji, další minuty vařením polévky, pak střelbou po kryších ve sklepeních, v rozhovoru s krásným, čistým a zvědavým děvčátkem Ingrid, s nímž jako s jediným člověkem neztrácí kontakt. Ingrid hledá květinu řeřichu, která — jak se zdá — symbolizuje určitý ideál snad štěstí, snad lásky, snad svobody a jejíž hledání dává Ingrid smysl, určitý cíl. Další čas Arnošt ubíjí klábosením se svým podřízeným, patolizáckým civilním strážným Grizzlym, dále výslechem dvou sléčen, opalujících se v prostoru skladiště na hradbách, a posléze posezení u řeky a nakonec v lokále hospody U dubu, kde se opětovně zpíje.

Grizzly je Arnoštovým sokem v lásce. Myslí si na zamlada sedřenou, přezralou číšnici Marii z hospody U dubu. Marie miluje Arnošta. Ten jí však pohrdá, neboť je „vlezlá“. Arnoštovi jsou protivní podlézaví, vtraví lidé. Ale také nadutí omezení, jako je plu-

kovník Prcek. A pak je zde ještě vyžilý, požitkářský, smyslný poručík Ivan, Arnoštův přítel, svým způsobem také slaboch.

Všichni hledají smysl svého života. Marie by smysl našla v manželském přístavu, v útulné domácnosti, v manželství s Arnoštem. — Grizzly ve spokojeném životě, v manželství a v zahradě. — Ingrid stačí nalézt řečnicu, kterou tajně přináší do Arnoštova pokoje. — Snad i Arnošt, fešák, svíhák, výborný střelec z pistole, trochu hejsk, který to rád v hospodě roztočí, rád se napije, rád je středem pozornosti, tento nešťastný a slabochský Arnošt, který vidí dočasně východisko v alkoholu, přestože se mu pít i mlkovaní hnusí, touží po lepším, krásnějším životě. Po životě plném je však slaboch, který nemá sílu začít nový život. A proto se zastěhl.

Jak je zřejmé, příběh má obecnější platnost. Film vytvářejí mladí filmaři, kteří zde dostali příležitost k debutu v hraném celovečerním filmu. Režisérka Drahomíra Vihanová, narozená v Moravském Krumlově, absolventka brněnské konzervatoře, filosofické fakulty — hudební vědy (1955), pak pracovnice Československé televize (1955 až 1959), studovala v letech 1959 až 1965 na FAMU v Praze u prof. Otakara Vávry režii a střih. Studium zakončila úspěšným středometrážním filmem „Fuga na černých klávesách“ (1965), který získal I. cenu na student-

ském festivalu 1965 v Marseille, ve francouzském Tours 1966 diplom, promítán byl v prosinci 1965 v Cannes, v dubnu 1966 v hlavním městě Senegalu v Dakaru na festivalu černošského umění, pak mimo soutěž v r. 1966 v Mannheimu, r. 1967 v Oberhausenu. Film „Zabítá neděle“ je první celovečerní hraný film, který režuruje. Kameramanem je její spolutvůrce z FAMU Petr Volí. Ve filmu hrají Ivan Palůch v roli Arnošta, Mila Myslíková jako Marie, Frant. Nechyba (Grizzly), Petr Skarka (Ivan), Ingrid byla vybrána při konkursu 300 děvčátek z Prahy, hraje ji Irena Boleslavská z Prahy. Dále hrají Marcela Macovská, Alexandra Haškovcová, Orlová a další.

Filmaři budou celý film natáčet po dobu ještě asi tří měsíců v Josefově, kde jim občané, úřady i příslušníci armády vycházejí všemožně vstříc. Přejeme filmařům hodně sluníčka.

Jiří UHLÍŘ

## Malované

V samém středu zcela prosté, ale půva Karpat, mezi zářivými, čerstvě obilnými a jedli, které tu tvoří idyllický rámeček vso stavba starobylého chrámu, jejíž vnější stěny jsou pomalovány postavami světců a sloz by tento venkovský kostel nebyl vystaven z které se tu seřadily k sobě a splýnuly v až skoro snová neskutečnou galerii střed právě tak imaginativně působící malovanou

V jasném, světlém světle, které je jedním z typických znaků vysokými horami a hlubokými lesy určovaného klimatu, zdají se barvy na chrámových zdech přímo zpívat. Jako kdyby ani neuplynulo téměř celé pátisíciletí od doby, kdy se naposled došlo tohoto díla štětec dávného a do úplně anonymity nenávratně zapadlého tvůrce. Kostel přetval téměř pět století a spolu se zdivem přetvalo bez velké úhony i jeho pomalování. Pozorujeme-li z nevelkého odstupu jeho stěny kryté širokou sudelovou střešou jako velkým hrotitým klo-

### Neděľa Drahomíry Vihanovej

Film *Zabítá neděľa* patril k najvýraznejším debutom v českom hranom filme konca šesťdesiatych rokov. **Drahomíra Vihanová** ho nakrútila v roku 1969, uvedenie filmu v kinách bolo pozastavené, režisérka sa odvtedy k dlhometrážnej réžii nedostala, pôsobila v dokumentárnom filme. *Zabítá neděľa* mala svetovú premiéru vlni na MFF v San Reme, kde získala Osobitnú cenu poroty a konečne sa dostáva i pred široké domáce publikum. Oneskorená satisfakcia a oneskorené uvedenie filmu v kinách nútí k zamysleniu sa o pominuteľnosti hodnôt iných filmov, ktoré v minulých dvoch desaťročiach vznikali síce bez ťažkostí, mnohé z nich však bez šance udržať sa v povedomí diváka dlhšie ako počas sezóny svojho uvedenia, ak vôbec niekoho dokázali oslovit.

Vihanová v *Zabitej nedeli* vyjadřila pocity dezilúzie a skepsy generácie, stojacej v zložitej životnej situácii, keď naplnenie životných cieľov skľzlo do uznávania pseudohodnôt a nihilizmu. Hlavný hrdina — nadporučík a prostredie armády bolo pre režisérku ilustratívnym východiskom k tmočeniu nýšlienkového zámeru mapovať v pocitoch súčasníka príčiny rezignácie. V spleti banalít kladie otázky, ale nachádza i odpovede. Vo filme vytvoril jednu zo svojich najvýraznejších úloh slovenský herec **Ivan Palůch**, žitlivo tmočiaci zámer režisérky. Výpoved filmu umocňuje originálna štýlizácia filmového vyjadřovania režisérky viac ako slubného debutu spreď dvadsiatich rokov.

MILAN MORAVČÍK

Obrázek 38: Uhlíř, Jiří. *Josefov se dočkal filmařů*. Lidová demokracie. 1969.

Obrázek 39: Moravčík, Milan. *Neděľa Drahomíry Vihanovej*. Práca. 1990.



## Zabítých let

Ve scéně 19/1989 bylo publikováno Stanoviako výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů z tvorby 60. let včetně titulů, které do distribuce nikdy uvedeny nebyly. Součástí tohoto zásadního materiálu byl seznam filmů v domácí distribuci nikdy neuvedených či dlouhodobě neuváděných. Jenom hraných českých filmů jsem napočítal jedno sto osmátnát... Jsou pod nimi uvedena snad všechna největší jména české kinematografie po druhé světové válce. Pouze pod jedním je podepsána žena-režisérka (připomeňme alespoň její poslední film, deziluzivní dokument o starých lidech — Za oknem).

Jde o debut dnes renomované dokumentaristky Drahomíry Vihanové Zabitá neděle. Režisérka ho natočila podle povídky uveřejněné v Plameni v roce 1963, v níž autor Jiří Krěnek zpracoval autentickou událost — sebevraždu důstojníka ČSLA. Vihanová jí při zachování výchozího vojenského prostředí pojala jako temnou existenciální studii o bezvýhodnosti a zmarněném lidském životě. Pro ústřední postavu Arnošta, skvěle ztvárněnou Ivanem Palúchem, se totiž jediným východiskem z pocitu osamělosti, absurdity, zmaru a z bezmoci se z něho vymanit stává sebevražda. Příběh se odehrává během jediného dne, v jehož rámci je s narůstající intenzitou zobrazena veškerá malost a marnost lidského osudu utonulého v životní nicotě. Film má vynikající, koncizní dramatickou stavbu: od ranní kocoviny nezadržitelně spěje k noční tragédii. Na půdorysu několika epizod, s využitím dvou protikladných leitmotivů (hra s pistolí — sílelec a postavy holčičky a dívky — fata morgána) se autorce podařilo neobyčejně sugestivně a filmově čistě dobrat hlubiny marnosti.

Zabítou neděli Drahomíry Vihanové provází od počátku dramatický osud. Scénář vznikl na jaře 1968, s realizací se mělo začít v létě téhož roku. Vzhledem ke známým skutečnostem bylo natáčení odloženo. Tvůrci začali znovu pracovat až na jaře 1969. Film museli dokončit do 31. 12. 1969, protože se potom rozpouštěly tvůrčí skupiny a nastupovalo nové „normalizační“ vedení. Vše se nakonec podařilo a Zabitá neděle byla dokonce promítnuta v informativní sekci MFF Karlovy Vary 1970. Když jí však zahraniční pořadatelé chtěli na MFF v Mannheimu, vedení Československého státního filmu, v jehož čele čerstvě stanul dr. Jiří Purš, prohlásilo, že film toho názvu neexistuje (tuto skutečnost uvedla Drahomíra Vihanová při besedě uskutečněné na letní filmové škole v Trutnově). Dlouhá léta tedy film Zabitá neděle neexistoval. Zčista jasna se však potom objevil v roce 1988, shodou okolností znovu na karlovarském festivalu. Poté byl vyzhádán pořadatelé Festivalu autorského filmu v San Remu. Tentýž ústřední ředitel Československého filmu tentokrát nezapřel a Zabitá neděle slavila zahraniční úspěch: v San Remu získala zvláštní cenu poroty. A nyní, po dvaceti letech zabítek v trezoru, dospěl film konečně i na plátna českých kin. Českému divákovi se tak dostává hodnoty, které se na našich filmových luzích a hájích za poslední dvě dekády urodilo vskutku jako šafrán. Hodnota Zabité neděle nespočívá přitom pouze v ideové kontroverzní koncepci, ale i v umělecké svébytnosti, vyrůstající z výsostné filmovosti, originality a vyzrálosti režisérčina rukopisu.

Film Zabitá neděle uvidíte v rámci zimní části FFP 1990. **JIRÍ VORÁČ**

## Debuty kolem „Zabité neděle“

Zabíjel čas, zabíjel nuda. Stílel krysy ve sklepě vojenské svobodárny. A odpoleďno pozoroval v pevnostním příkopu, jak vylétají vlastovky z hnízda. Arnošt. Mladý nadporučík, parašutista. — Příhodilo se to před kamerou Petra Volia ve filmu režisérky Drahomíry Vihanové ZABITÁ NEDELE.

Zabítou neděli natáčí režisérka se svými spolupracovníky v prastaré vojenské pevnosti z doby Marie Terezie a císaře Josefa, v Josefově.

„Proč právě Josefův?“ ptám se Drahomíry Vihanové.

„Pro jeho atmosféru, strohost a uniformovanost. Celé město je oběhnané zachovalými, pevnostními valy. Je to město, z něhož není úniku.“

„Ta atmosféra ovšem vyhovuje vašemu hrdinovi.“

„Něd se fici, že by vyhovovala. Náš hrdina v ní žije, musí v ní žít. A to nijak nepřispívá jeho duševnímu stavu.“

„Váš hrdina končí sebevraždou.“

„Arnošt není žádný negativní typ. V jádru je to dobrý chlapec. Ale už delší dobu prožívá hlubokou duševní krizi, jež vyvrcholila jedné Josefůvské neděle. Arnošt ve svém životě o něčem usiloval. Ale vždycky se mu to nějak zvrtlo, vždycky klopýtl a kruh osamocení se kolem něho stále pevněji svíral. Ztratili kontakt s lidmi.“

„Váš hrdina je povoláním důstojník naší armády.“

„To, co se přihodilo Arnoštovi, mohlo se právě přihodit Šoférovi, montérovi nebo inženýrovi. Povolání není rozhodující. S tím, že někteří mladí, řeší své problémy výstřelem z revolveru, se nesetkáváme jen dneska. Příběh, který natáčíme, má obecnější platnost.“

„A pokud jde o koncepci vašeho filmu?“

„Je to vlastně časová faktografie Arnoštova nedělního odpoleďna, které pro něj tak tragicky skončilo. Reálný čas se skoro kryje s filmovým. To je hlavní dějová linie. A tou se prolíná mozaika vzpomínek, které však nemají charakter rekonstrukce hrdinovy minulosti.“

„Role Arnošta?“

„Tu jsem svěřila mladému slovenskému herci Ivanu Palúchovi. Jeho kamaráda, poručíka Ivana, hraje Petr Skalca, číšnici Míla Myslíková a starého strážného František Nechyba. V menších rolích se objevují Marcela Mlačovská, posluchačka čtvrtého ročníku pražské divadelní fakulty, a neherečka Saša Haškovcová.“

Naši diváci, kteří viděli Vláčkovu Markétu Lazarovou, si jistě vzpomenou na jednoručku. Hrálo ho Ivan Palúch. A byl to vlastně Vláčil, který Palúcha objevil pro film. V poslední době tento neobyčejně talentovaný mladý slovenský herec točil víc v cizině než doma. Byl partnerem slavné francouzské herečky Annie Girardotové ve snímku jugoslávského režiséra A. Petroviče Brzy bude konec světa a neméně slavné jiné francouzské herečky belgického původu Anny Karlové ve filmovém historickém dramatu západo-německého režiséra Volkera Schlöndorfa Michael Kohlhaas. Nyní má vytvořit roli automobilového závodníka v připravovaném filmu Františka Vláčila Raliye.

Tragický příběh výsadkářského nadporučíka je natáčen na klasickém formátu, černobíle — a celý je realizován v Josefově.

Ve filmu Zabitá neděle zaznamenáváme hned několik debutů. Především je to režisérka Drahomíra Vihanová, která předtím natočila absolventský film Fuga na černých klávesách, vyznamenaný na festivalech v Dakaru a Marsellii. Rovněž spolupracovala jako pomocná režisérka na filmu Otavara Váry Romance pro Křídlovku. Pro Petra Volia, který až dosud pracoval jako kameraman v Krátkém filmu, je Neděle také kameramanským debutem v celovečerním filmu. Dál tu debutuje jako vedoucí produkce Richard Němec. A jestliže chcete, pak řekneme „debutantem“ je i samo město Josefův, protože až dosud si v žádném z našich celovečerních filmů „nezahrálo“.

Zabitá neděle se natáčí podle motivů stejnojmenné novely Jiřího Krěneka, který se podílel i na zpracování literárního scénáře.

(a)

Obrázek 40: Voráč, Jiří. *Dvacet zabítek let*. Moravské noviny. 1990.

Obrázek 41: Adamec, Oldřich. *Debuty kolem „Zabité neděle“*. Mladá fronta. 1969.

## 10.2 Filmografie Drahomíry Vihanové

### Studentské filmy:

- Nic než souvislost (1961)
- Zpěv, který nezemřel (1962)
- Fuga na černých klávesách (1964)

### Dokumentární filmy:

- Spát či běhat? (1965) (cyklus Přežije člověk civilizaci)
- Televizory I (1967)
- Na silnici nejsi sám (1970)
- Ženy socialistického Československa (1975)
- Dva týdny se správnými chlapy (1977)
- Poslední z rodu (1977)
- Malešická suita (1978)
- U nás ve Švábenicích (1979)
- Ve znamení orla (1979)
- Hledání (1979)
- Počítané dny (1980)
- Den hlavního inženýra (1981)
- Zahrada plná plenek (1982)
- Rozhovory (1983)
- Otázky pro dvě ženy (1984)
- Posedlost (1985)
- Variace na téma „hledání tvaru“ (1986)
- Dukovany – vroucí kotel (1987)
- Radotín Sound aneb Zpověď jednoho hráče (1988)
- Za oknem... (1989)
- Annecy 1989 (1989)
- Jeden den v Annecy (1989)
- Proměny přítelkyně Evy (1990)
- Rafael Kubelík 9. 6. 1990 (1990)

- Denně předstupuji před tvou tvář... (1992)

Hrané celovečerní filmy:

- Zabitá neděle (1969)

- Pevnost (1994)

- Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba (2000)

Příspěvní do televizních pořadů:

- Jak se žije

- Zpověď

- Diagnóza

### 10.3 Rozhovor s Drahomírou Vihanovou o *Zabité neděli*

Přepis rozhovoru s Drahomírou Vihanovou pořázený 3. 4. 2010 v Praze:

Adam Kotaška: Co všechno vás zaujalo na literární předloze Jiřího Křenka?

Drahomíra Vihanová: Mně to připadlo pro tu dobu, která přicházela na natáčení k úvahu, velice přílehavé, jak člověk obecně, nejen co se týče Arnošta, maně, aniž si to uvědomuje, vstoupí do pasti, z níž nelze uniknout. Což se mi zdálo jako jistá paralela s tehdejší dobou. My jsme to původně psali v šedesátém sedmém roce. Točit se původně mělo v šedesátém osmém, ale to se pak na základě vstupu vojsk odložilo na devětašedesátý rok. A ušít si na sebe past, z níž pak už není úniku, mi přišlo docela vhodné jako metafora k té době. To mě zaujalo. Byl to můj první film, takže jsem inklinovala k něčemu komornějšímu, a tady jsou jen čtyři hlavní postavy, takže jsem si myslela, že mě to nebude moc zatěžovat ohledně organizace kolem a nakonec i co se týče ekonomického vydání. Peněz bylo samozřejmě velice málo. Na první film se moc nedávalo, také jsme to celé točili v reálu, tak jsem si říkala, že to zalidním co nejméně postavami. A on to byl takový komorní, velice sevřený příběh. Ta novela se mi velice líbila. Takže jsem oslovila Křenka. Také mě zaujala jeho *Světnice číslo 2*. Myslím, že by se velice hodila pro televizní inscenaci.

A.K.: Z jakého důvodu byl děj z kondenzován do necelého jediného dne? Tedy s výjimkou retrospektivních pohledů do minulosti, které by se ale rovněž daly vykládat jako aktuální vzpomínky a představy.

D.V.: Povídka se zabývá jen reálným časem jediné neděle. My jsme cítili nutnost ozřejmit postavu ještě víc, jednak představami, jednak retrospektivami, abychom se o ní trochu víc dozvěděli. Zůstala kostra, to mi připadalo velmi vhodné, že stavebně to udrží kostra času. I čas tam hraje roli. Odehrává se to od rána do noci, tak je to sevřené. To odskakování bylo vždy jen z důvodů více naplnit postavu Arnošta, obalit ji masem a dopátrat se důvodů pro jeho chování v reálném čase. Čas v *Zabité neděli* není jen reálný, že se ráno probudí a o půlnoci zastřelí, ale čas tam funguje také jako metafora toho neustále se vlekoucího času v garnizoně. Jakoby tam čas stál. On se sice od rána do večera nějakým způsobem odvíjí, ale každý den úplně

stejně a vlastně jako by se tam čas zastavil. Takže i to obíhání času, které je stokrát opakované, je zkondenzované do jednoho dne, ale v podstatě je to výraz sta dnů, nebo dvou, tří set dnů... . Nevím, jestli jsem to tímto způsobem dobře vyjádřila, ale to mě zaujalo, že budu sledovat čas, který je v podstatě jakoby zastavený, protože je pořád stejný.

A.K.: Ústřední téma *Zabitě neděle* – ten duševní stav, který Arnošta přiměje k sebevraždě, dal by se vůbec podle vás vystihnout slovy? Nebo třeba i jen jedním či dvěma? Napadají mě například pojmy jako absurdita, zbytečnost, vyprázdňenost nebo nenaplněnost života. Nebo jsou všechny tyto popisy nevýstižné?

D.V.: Nevím, jestli ho přiměl. Ono to může být i tak, jak je to v povídce: čirá náhoda. Tak dlouho si hrál s pistolí, až jednou vystřelila na něj. Mám ten dojem, že je to spíš takové, jako když morče neustále běhá v kolečku. Tento pocit, myslím, že Arnošt má. Ušil na sebe past a teď se v té pasti neustále, stále stejně pohybuje a smaží. Nevím, jestli je to důvod pro sebevraždu. Nemusí být. Může to být čirá náhoda. Ale o tu sebevraždu tam možná ani nejde. Mě je Arnošta líto. Jestli jsme se naučili rozdělovat hrdiny na kladné a záporné, pak podle mého názoru on není vůbec záporný. Mě je ho velmi líto. Následky svých kroků si uvědomuje, ale nemá sílu na to, aby z toho uzavřeného kruhu vystoupil.

A.K.: A ten pocit, který prožívá, myslíte, že by se dal popsat, vystihnout slovy? Přeci jen, sama při té snaze raději používáte metafory.

D.V.: Nevím, možná nenalezení síly z kruhu vystoupit a nevěle pokračovat.

A.K.: Na začátku i na konci *Zabitě neděle* je smrt. Znamená to, že vše mezi tím – téměř celý film – je snahou zachytit život?

D.V.: Každý film je o životě. O čem jiném by byl, než o životě?

AK: Jak moc věrně jste k zachycení života přistupovala?

D.V.: Není to vůbec věrné zachycení. Je velmi stylizované. Obraz je stylizovaný a situace také. Vybírám si jen jisté věci a jisté lidi, kterými to zalidňuji. Tak to reálně v Josefově není. Je to velmi stylizované v rámci výpovědi, která má být o stereotypu, o bezvýchodné pasti. Ale jinak je to o jisté lidské existenci. Říkejte si tomu život. Vždy je to o jistém způsobu existence z mého pohledu. Ale existence lidské bytosti znamená život, takže je to o životě. Ale jak to vidím já. Když vy přijedete do Josefova, budete to asi vidět trochu jinak.

A.K.: Nezávisle na filmu: Jaký je váš osobní postoj k tomu, když si někdo vezme život?

D.V.: Pokud se nejedná o nějaké excesy pod vlivem narkotik, nebo něco podobného, tak to považuji za výsledek svobodné volby.

A.K.: A konkrétně u *Zabitě neděle*: Máte pochopení pro Arnoštovu nešťastnou volbu – za předpokladu, že to byla volba – spáchat sebevraždu? Přeci jen, volbou je už jen zahrávání si se životem a míření nabitou pistolí na vlastní hlavu.

D.V.: Jestli mu rozumím? Ale asi mu rozumím. Ale on tak nemusel skončit. Pokračováním Arnošta je *Donutil v Pevnosti*. Kdyby nespáchal sebevraždu, stane se *Donutilem z Pevnosti*.

A.K.: Jak moc jeho konečné rozhodnutí ovlivnilo to, co mu s pláčem pověděla jedna z dívek, které se opalovaly ve vojenském prostoru, že je zlý a nafoukaný člověk?

D.V.: Je to taková facka, ale to už je jen dohra. To, že je trapný náfuca, nebo že je blbec si uvědomuje, proto je mi ho líto. Je mu to jasné už když sepisuje protokol. Trapnost nejen situace, ale i sebe samého si uvědomuje docela dobře. Chce trapnost ukončit. Že mu to řekne i ta holka, to ho už nepoznamená. Že ubližuje Marii ví, a když mu ta holka řekne, že je zlý, to je jen vyslovené. Ale ten pocit on má téměř od začátku filmu. Něco s ním není v pořádku.

A.K.: A jak moc jeho rozhodnutí ovlivnila vzdálenost od ženy, kterou dříve miloval? Nedala by mu právě láska k ženě kýžený smysl a důvod dál žít?

D.V.: Možná ano. Jeho vztah k ženám je trojjediný. Je tam vztah k holčičce, nemyslím erotický, ale jako vztah k ženskému prvku. Potom opuštěná blondýna a Marie. Proto se také v představě pohřbu objevují před hřbitovní zdí. Teď je pryč. Zvolil kariéru střelce a parašutisty, což pod vlivem pití odeznělo. Žije už z toho jen ve vzpomínkách. Holka je daleko. On ji neopustil, on odešel. Může si jí představovat když objímá Marii, ale už to odeznělo, je to jinde.

A.K.: Proč vůbec nejprve váhá? Je to snad zažitou úctou k životu, kterou „zdedil“ po rodičích? Soudě z náboženského obřadu u pohřbu jeho matky zjevně pochází z nábožensky založené rodiny.

D.V.: Zkouší, jestli se mu klepe ruka a kolik vydrží.

A.K.: Proč míří na sebe?

D.V.: Kdyby mířil na něco jiného, nemá to tu váhu. Sám sebe by neposoudil, kolik vydrží. Proto míří na sebe. O hodnotě života, myslím, že se mu v hlavě nic nehoní. Domnívám se, ale nevím.

A.K.: Arnošt ve filmu často opakuje, že by měl zanechat pití alkoholu. Je tohle nějaká ozvěna svědomí, která ho ponouká, aby žil svůj život zodpovědněji, nebo jsou jeho důvody jen nouze o peníze a obava, aby se mu netřásla ruka při střelbě?

D.V.: To nebere moc vážně. Nemá peníze, ale zas je dost lidský na to, že si peníze nevezme, když mu je Grizzly nabízí. To u něho oceňuji. To je taková jeho mantra: chlást musí přestat, jednoznačně a definitivně. Klepe se mu ruka a za to může ten chlást. Ale to je takové, jak ženy říkají: musím zhubnout, od zítřka začnu. Samozřejmě nezačnou. On nepřestane chlást, protože kdyby ano, byl by to první krok k tomu, aby z kruhu vystoupil. On toho není schopen, ale dovede o tom mluvit. To dovede každý.

A.K.: Jsou to jen slova? Sám tomu nevěří?

D.V.: Třeba tomu i sám věří, ale neudělá to.

A.K.: Pokud jde o hudební doprovod, je velice vzácný. Zvláště tím vynikají zvuky a nejruznější ruchy. Krom subjektivních retrospektiv slyšíme ve scénách z každodenního života jen ticho a sem tam všednodenní, důvěrně známé zvuky. Jde snad o další ze způsobů, jak navodit atmosféru fádní všednosti, jako to působilo na mě?

D.V.: Všiml jste si, že zvuk je zvláštním způsobem stylizovaný ve všech retrospektivách a představách? V nich se naopak vůbec nepracuje s reálným zvukem. Hudba film jistým způsobem povznáší, formuje do jiného způsobu vnímání a to by se do reálného plynutí neděle vůbec nehodilo. To je vybavené jen těmi někdy maximalizovanými ruchy, například střílení krys, to nejsou reálné zvuky, jsou upravované, zpomalované, maximalizované, třeba jak se spouští uhlí. Je to tam trochu předimenzované, ale pracuje se s tak zvanými reálnými ruchy, tedy v rámci reálného času. A všechno ostatní je jistým způsobem dokreslováno, všechny ty vracečky, jak je tam maškarní bál, střílení svíček, nebo ta koupel s Marií, tam je použita jednak hudba, jednak různě zkreslované zvuky. V reálném čase tlučou věžní hodiny, aby nás upozornily, že čas se pohybuje k noci. Tam se pracuje s reálnými zvuky toho prostředí, eventuelně dokresleného vlašťovkami apod., a i když do jisté míry zpracovanými, stále reálnými zvuky.

A.K.: Vyskytují se v *Zabité neděli* záběry komponované podle konkrétního výtvarného díla, nebo třeba na základě tradičních zobrazovacích postupů typických pro některý umělecký směr či některé období?

D.V.: Ne.

A.K.: Kamerové zpracování působí veliký kontrast mezi světlem a tmou. Byl to tedy už na začátku váš tvůrčí záměr, vklad kameramana nebo shoda technických okolností? A byl-li to tedy úmysl, co to naznačuje?

D.V.: Chtěli jsme ostré dělení na černou a bílou a pokud možno, ale to se samozřejmě ne vždy podařilo, i natáčení vždy v pravé poledne, aby postavy neměly



vůbec stín. Pracovali jsme s přirozeným osvětlením. Dvojdmost Arnoštovy duše představovala polovina tváře ve stínu. Dovede být ohromně něžný, ale i nesmírně brutální, až bych řekla sprostý, vůči Marii, jenomže tak s ní jedná, protože má vztek sám na sebe.

A.K.: Zpátky k obsahu filmu: Kým je ve vztahu k Arnoštovi to malé děvče (podle Křenkovy novely se jmenuje Ingrid, pozn. A.K.)? Proč ho tak těší její společnost, jak se mi zdá očividné? Je to jakoby se ona jediná dokázala dostat pod jeho psychologickou zeď. Krom toho, díky kontrastu světla a tmy se to malé děvčátko pokaždé topí v záři světla, jako anděl.

D.V.: Tam on má možnost se projevit. Ona ho poslouchá a dívá se na něj s obdivem. V tom, v čem on žije, je tohle ten jediný světlý moment, který ho hrozně těší. Je to jediný světlý bod v jeho neutěšeném prostředí a řádu, ve kterém se pohybuje.

A.K.: A není mi jasná ani motivace scény ve druhé polovině filmu, v níž Arnošt řídí rozcvičku s lidmi z koupaliště. Je to snad ironizace jeho vlastní touhy po důležitosti, přídavek k tématu absurdity prožívání života, nebo zkrátka jen iracionální představa, jaká občas připadne na mysl každému z nás?

D.V.: To je jeho představa, jak by si pěkně zacvičil s lidmi. Ve výsledku je celkový záběr, kde jsou jen stany a dvě krávy, žádní lidé. To je jen představa. Toužil si s lidmi zacvičit.

A.K.: Původně měla být v *Zabitě neděli* namísto mezeitulků s citacemi celá scéna kázání v kostele. Proč jste se namísto ní rozhodla pro mezeitulky? A podle čeho byly zvoleny použité citace z Nového zákona? Zjistil jsem si, že pocházejí z Matoušova evangelia, z tzv. „horského kázání“.

D.V.: Během filmu se v jistých okamžicích mělo objevit reálné kázání z kazatelny, což jsme nebyli schopni natočit z technických a časových důvodů. Proto byly zvoleny vložky z Písma, které byly voleny tak, aby se obsahově vztahovaly k momentálnímu duševnímu rozpoložení Arnošta, nebo spíše aby fungovaly jako

memento: pomni člověče, výstražné znamení pro Arnošta, anebo pro diváka. Původní kázání mělo mít stejný účel.

A.K.: Proč si myslíte, že film putoval do trezoru? Mohlo to opravdu být jen tím negativním vykreslením armády, nebo četnými náboženskými odkazy a hlubšími duchovními souvislostmi?

D.V.: Mně to nikdy nebylo zdůvodněno. To se zásadně nezdůvodňovalo. Já myslím, že film nebyl příliš veselý, nebyl konstruktivní, a jistá metafora neschopnosti vykročit z uzavření a dejme tomu i tlaku z vnějšku byla tak markantní, že to bolševiky znervózňovalo. Dávalo to přílišný obraz umělé uzavřenosti, v níž žijeme, ex post potom důsledků té uzavřenosti.

A.K.: Jedna z posledních otázek se týká vztahu obrazu filmu a jeho zvukové složky. Velmi často naplno využíváte možností filmového média a každou z obou součástí (obrazem i zvukem) zároveň sdělujete něco jiného – dvě rozdílné informace, které se navzájem různě doplňují, rozvíjejí nebo komentují jedna druhou. Používala jste tento postup s jasným tvůrčím záměrem, nebo spíše intuitivně?

D.V.: Odsoudit zvukovou složku jen na doplněk obrazu, to je pro mě nezajímavé. Pro mě může zvuková složka fungovat v kontrapunktu nebo v kontrastu, což je něco jiného, s obrazem. A dělala jsem to velice často i v dokumentech, v Rauchovi (dokumentární film *Variace na téma „hledání tvaru“* z roku 1986 je portrétem Františka Raucha, pozn. A. K.) s tím pracuji stále, dát ve výsledku vzniknout jinému sdělení, které je výše. Přináší to nové možnosti vplutí do postavy nebo okamžiku. Je to mnohem zajímavější. Celý ten film byl točený na němou kameru a je kompletně postsynchronovaný. Vy si můžete dělat zvukovou složku úplně podle vlastní fantazie, která vůbec nemusí odpovídat reálu. A to je fantastické. Takhle jsem pracovala se zvukem v *Zabitě neděli* ale ještě spíše v *Pevnosti*. *Pevnost* jsem také dělala němou kamerou, protože v ní hrál Cserhalmi, který mluvil maďarsky, takže jsem věděla, že to budu muset komplet postsynchronovat. Ale u *Zabitě neděle*, protože se točila rychle a s natáčením se do poslední chvíle ani nepočítalo, jsme zvukovou kameru neměli. Ale ani bych jí nechtěla. Mně to dávalo daleko větší

možnosti si potom vyhrát se zvukem. Musí být ale dobrý zvukař. Franta Vlášil dělal všechny filmy na postsynchrony.

A.K.: Když dvě různá sdělení, jedno nesené obrazem a druhé zvukem, tedy dává třetí, vyšší hodnotu, myslíte, že by se dalo hovořit o dialektice v tom smyslu, jak to slovo používal Sergej Ejzenštejn?

D.V.: Nevím, zda bych to nazvala dialektikou. Rozhodně je to jiný vjem. Na základě tohoto dá se krásně a volněji pracovat s časoprostorem. To je velmi zajímavé.

A.K.: A jaké byly vaše intence při budování časoprostoru *Zabité neděle*? Měla jste v úmyslu vytvořit napětí mezi reálným časem, uplývajícím konstantně jako hodiny, a psychologickým časem, jak tu jedinou neděli subjektivně prožívá Arnošt?

D.V.: On vnímá všechno přes prizma toho, že se jedno ráno probudil, pomalu ani neví, kde je. Nemá ani floka. Má žízeň. Je před ním neděle. Nikde nikdo. Musí tu neděli nějakým způsobem přestát. Všechno tohle je startovací moment toho, jak vnímá, a jak chce tak zvaně „zabít“ čas. To je zabíjení času. Reálný čas v *Zabité neděli* je jeho snaha čas zabít a dopracovat se zpět k posteli, ke konci dne. Jde mu o to, aby byla ta neděle už konečně za ním.

A.K.: Tohle pociťování útrpného času se projevuje i ve formě filmu, daří se vám to tam dostat hlavně pomocí střihu.

D.V.: To tak zvané „přešlapování“, když člověk chce, aby se čas hýbal, ale on stojí, je ve scéně, než přijdou holky, ve scéně rozhovoru se starým hlídačem. Tam je právě pracováno s dlouhými záběry a s reálným časem.

A.K.: Kontrastně k tomu se ve filmu vyskytují scény i s poměrně zběsilým střihem.

D.V.: Ale to jsou výhradně fantasmagorie! To jsou retrospektivy víceméně zpracované v jeho představách, nejsou to popisné retrospektivy, jsou to jeho zkreslené vzpomínky. No a tam to má právě jiný střihový rytmus.

A.K.: *Zabitou neděli* jste točili ve značné časové tísní. Jak se to na film podepsalo?

Vypadla celá jedna scéna, kdy stříkají trávu na zeleno, což byla jedna taková scéna podobná těm hrám s botami. Odehrávala se na dvoře, dovezli trávník, nastříkali ho na zeleno. Totéž platí o scéně s farářem v kazatelně. Navíc jsem ve třetině vyhodila kameramana Volfa a dodělávala jsem to se švenkrem, s panem Prchlíkem. Byla jsem proto nucena malovat obrázky, které byly jen zaznamenáním jakýchsi představ. Nemůžu říct, že to vypadalo jako u Franty Vláčila, který to měl namalované vždy velice přesně a pokaždé se jen podíval do kamery, udělal si kompozici podle svého obrázku a jelo se. Měla jsem na přípravě denního natáčení více práce, než kdyby mi byl pomáhal kameraman.

A.K.: Takže k filmu jste vytvořila storyboardy?

D.V.: Jen zhruba, abych se nedopustila úplných kravin. Až tak přesné to ale nebylo.

A.K.: Pracujete v *Zabité neděli* se symbolikou jakéhokoliv druhu?

D.V.: Nevím. Pokud chce brát někdo jako symboliku tu scénu, kdy má Arnošt poslední výstup s Marií u kříže. Nebo to dělení na světlou a bílou. I ta holčička je symbolem něčeho. Určitě. I zastřelení krysy je symbolem něčeho. Je to potupa, že ani krysou nezastřelil. Není to nic evidentního.

A.K.: Nemám tím na mysli symbol s jednoznačným významem, ale s širokou paletou možných výkladů. Zkrátka něco, co představuje přesně to, co je zachyceno, ale zároveň i něco dalšího.

D.V.: Ve vztahu k dalším souvislostem to může znamenat i něco jiného. Ano. Arnošt je ve světě, ke kterému už nemá žádný vztah. Třeba ty babky s maskami. Když masky, které jsou něčím neosobním, sundají, jsou pod nimi staré tváře, jedna vedle druhé. To je také jistý symbol. K vnějšímu světu a víceméně ani k sám k sobě Arnošt vlastně ani vztah nemá.

A.K.: Na začátku v expozici jdou všichni do kostela, s výjimkou Arnošta, Marie, Grizzlyho a děvčátka, které skáče panáka.

D.V.: Na začátku jsou postavy exponované. To je podle Tondy Máši a dodržela jsem to i v *Pevnosti*. Říkal, že je dobré pokud možno v prvních třech expozičních obrazech filmu naexponovat postavy, které budou mít zásadní vliv na postavu hlavní. To jsem udělala podle Tondy Máši, což byl podle mého názoru Bohem nadaný dramaturg a nejen dramaturg. Dramaturgoval *Zabitou neděli*, ač to bylo u Procházky, a *Pevnost* také.

A.K.: Zaujal mě detailní záběr, zdůrazňující zamykání, když Arnošt s Grizzlym propouštějí děvčata, která jim vnikla do vojenského prostoru. Má to něco společného s vězeňskou metaforou, nebo proč tedy ten nadbytečný detail?

D.V.: Ne. Je to důraz na absurditu. V tom skladu nic není, nějaké truhly s něčím, prostě nic. Zamykat tohle „nic“, to je naprostá blbost. Zdůraznění absurdity, kterou on ale bohužel musí vykonávat. A to je zas ta past.